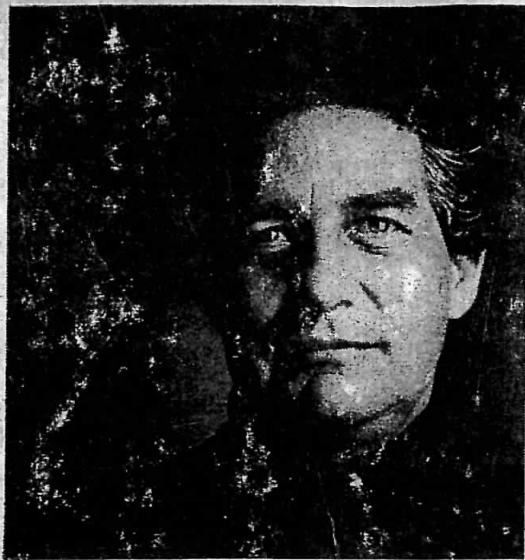




serie del volador

NOVELA
RELATO
CUENTO
ENSAYO
POESÍA
TEATRO

CUADRIVIO

PAZ

CUADRIVIO reúne cuatro ensayos sobre cuatro poetas: Rubén Darío, Ramón López Velarde, Fernando Pessoa y Luis Cernuda. Para Octavio Paz, los cuatro subrayaron su disidencia y su creación fue también crítica, ruptura con el lenguaje, la estética o la moral de su tiempo. Sus obras están selladas por la voluntad de ser diferentes, y por esa ruptura con la tradición inmediata vienen a constituir precisamente una tradición de la ruptura —la tradición de nuestra poesía moderna.

Octavio Paz, nacido en la ciudad de México en 1914, es señalado por la crítica hispanoamericana y europea como uno de los grandes poetas de nuestro tiempo. Su extraordinaria labor poética ha sido recogida en *Libertad bajo palabra* (1958), *Salamandra* (1962) y *Ladera Este* (1969). Su prosa, apasionada e inteligente, ha dado libros como *El laberinto de la soledad*, *El arco y la lira*, *Las peras del olmo*, *Puertas al campo*, *Corriente alterna*, *Claude Lévi-Strauss o El nuevo festín de Esopo*, *Poeta data*, *Conjunciones y disyunciones*, *El mono gramático* y *El signo y el garabato*.

JOAQUIN MORTIZ

ra meranco
ado y del
ledad hi
o todo
col
y

Octavio
Paz

Cuadrivio

4M

48

61

A. 62

Darío e
el preludio
ido. Se ace

lve
el p
orazón
a la se
ene ese L
e de varios
entos involu
racia y una v
Sigue siendo u
io y afectación: ¿se
tiempo exquisito y d
de erudición y conve
tenía los músculos
nidad y patetismo; con
echa a andar. Su ver

contemporáneo, direct
a de leer con otros o
o. Admirable porque
iga por lo menos una
a, vibración fatal de
a de este mundo, mu
re familiar y siempre
nera colinda con el a
d vence a la inspira
: nada podría oponer
eta danzase al borde
os. Y no obstante.
placer es el tema c
que el placer, pre
rito del que n
ena. "El dan
n el estoicismo
ón riguros
s profan
mo p
el lat
en



serie del volador

JOAQUÍN MORTIZ • MÉXICO

Octavio Paz

Cuadrivio

DARÍO • LÓPEZ VELARDE
PESSOA • CERNUDA

serie del volador



011624

864M
P348
C961

Primera edición, julio de 1965
Segunda edición, enero de 1969
Tercera edición, octubre de 1976
D.R. © 1965, Editorial Joaquín Mortiz, S.A.
Tabasco 106, México 7, D.F.

PRÓLOGO

Este libro reúne cuatro ensayos sobre cuatro poetas: Rubén Darío, Ramón López Velarde, Fernando Pessoa y Luis Cernuda. No me propuse buscar un ilusorio parecido entre ellos. Más bien intenté lo contrario: destacar aquello que los distingue. Los cuatro subrayaron su disidencia y su creación fue también crítica, ruptura con el lenguaje, la estética o la moral de su tiempo. Sus obras, además de ser distintas y únicas como lo son todas las que de verdad cuentan, están selladas por la voluntad de ser diferentes. Así, los define no sólo su ruptura con la tradición inmediata sino el constituir una tradición de la ruptura. Es la tradición de nuestra poesía moderna. En ella figuran unos cuantos nombres más, no menos decisivos, de poetas de lengua castellana, portuguesa y catalana. Se trata, según he procurado mostrar en este libro, de un movimiento iniciado a fines del siglo pasado por los primeros modernistas hispanoamericanos y que aún no termina.

El caracol y la sirena fue publicado por la *Revista de la Universidad* (México, diciembre de 1964); *El camino de la pasión* en la *Revista Mexicana de Literatura* (número 11-12 de 1963); *El desconocido de sí mismo* apareció como prólogo a la *Antología* de Fernando Pessoa (ediciones de la Universidad, México, 1962); *La palabra edificante* se publicó en *Papeles de Son Armadans* (Madrid-Palma de Mallorca, 1964).

O. P.

EL CARACOL Y LA SIRENA

(Rubén Darío)

I

...la raza
que vida con los números pitagóricos crea.

R. D.

Nuestros textos escolares llaman siglos de oro al xvi y al xvii; Juan Ramón Jiménez decía que eran de cartón dorado; más justo sería decir: siglos de la furia española. Con el mismo frenesí con que destruyen y crean naciones, los españoles escriben, pintan, sueñan. Extremos: son los primeros en dar la vuelta al mundo y los inventores del quietismo. Sed de espacio, hambre de muerte. Abundante hasta el despilfarro, Lope de Vega escribe mil comedias y pico; sobrio hasta la parquedad, la obra poética de San Juan de la Cruz se reduce a tres poemas y unas cuantas canciones y coplas. Delirio alegre o reconcentrado, sangriento o pío: todos los colores y todas las direcciones. Delirio lúcido en Cervantes, Velázquez, Calderón; laberinto de conceptos en Quevedo, selva de estalactitas verbales en Góngora. De pronto, como si se tratase del espectáculo de un ilusionista y no de una realidad histórica, el escenario se despuebla. No hay nada y menos que nada: los españoles viven una vida refleja de fantasmas. Sería inútil buscar en todo el siglo xviii un Swift o un Pope, un Rousseau o un Laclos. En la segunda mitad del siglo xix surgen aquí y allá tímidas manchas de verdor: Bécquer, Rosalía de Castro. Nada que se compare a Coleridge, Leopardi o Hölderlin; nadie que se parezca a Baudelaire. A fines de siglo, con idén-

tica violencia, todo cambia. Sin previo aviso irrumpe un grupo de poetas; al principio pocos los escuchan y muchos se burlan de ellos. Unos años después, por obra de aquellos que la crítica sería había llamado descastados y "afrancesados", el idioma español se pone de pie. Estaba vivo. Menos opulento que en el siglo barroco pero menos enfático. Más acerado y transparente.

El último poeta del periodo barroco fue una monja mexicana: Sor Juana Inés de la Cruz. Dos siglos más tarde, en esas mismas tierras americanas, aparecieron los primeros brotes de la tendencia que devolvería al idioma su vitalidad. La importancia del modernismo es doble: por una parte dio cuatro o cinco poetas que reanudan la gran tradición hispánica, rota o detenida al finalizar el siglo XVII; por la otra, al abrir puertas y ventanas, reanimó al idioma. El modernismo fue una escuela poética; también fue una escuela de baile, un campo de entrenamiento físico, un circo y una mascarada. Después de esa experiencia el castellano pudo soportar pruebas más rudas y aventuras más peligrosas. Entendido como lo que realmente fue —un movimiento cuyo fundamento y meta primordial era el movimiento mismo— aún no termina: la vanguardia de 1925 y las tentativas de la poesía contemporánea están íntimamente ligadas a ese gran comienzo. En sus días, el modernismo suscitó adhesiones fervientes y oposiciones no menos vehementes. Algunos espíritus lo recibieron con reserva: Miguel de Unamuno no ocultó su hostilidad y Antonio Machado procuró guardar las distancias. No importa: ambos están marcados por el modernismo. Su verso sería otro sin las conquistas y hallazgos de los poetas hispano-

americanos; y su dicción, sobre todo allí donde pretende separarse más ostensiblemente de los acentos y maneras de los innovadores, es una suerte de involuntario homenaje a aquello mismo que rechaza. Precisamente por ser una reacción, su obra es inseparable de lo que niega: no es lo que está *más allá* sino lo que está *frente* a Rubén Darío. Nada más natural: el modernismo era el lenguaje de la época, su estilo histórico, y todos los creadores estaban condenados a respirar su atmósfera.

Todo lenguaje, sin excluir al de la libertad, termina por convertirse en una cárcel; y hay un punto en el que la velocidad se confunde con la inmovilidad. Los grandes poetas modernistas fueron los primeros en rebelarse y en su obra de madurez van más allá del lenguaje que ellos mismos habían creado. Preparan así, cada uno a su manera, la subversión de la vanguardia: Lugones es el antecedente inmediato de la nueva poesía mexicana (Ramón López Velarde) y argentina (Jorge Luis Borges); Juan Ramón Jiménez fue el maestro de la generación de Jorge Guillén y Federico García Lorca; Ramón del Valle-Inclán está presente en el teatro moderno y lo estará más cada día... El lugar de Darío es central, inclusive si se cree, como yo creo, que es el menos actual de los grandes modernistas. No es una influencia viva sino un término de referencia: un punto de partida o llegada, un límite que hay que alcanzar o traspasar. Ser o no ser como él: de ambas maneras Darío está presente en el espíritu de los poetas contemporáneos. Es el fundador.

La historia del modernismo va de 1880 a 1910 y ha sido contada muchas veces. Recordaré lo esencial. El romanticismo español e hispanoame-

ricano, con dos o tres excepciones menores, dio pocas obras notables. Ninguno de nuestros poetas románticos tuvo conciencia clara de la verdadera significación de ese gran cambio. El romanticismo de lengua castellana fue una escuela de rebeldía y declamación, no una visión —en el sentido que daba Arnim a esta palabra: “Llamamos videntes a los poetas sagrados; llamamos visión de especie superior a la creación poética.” Con estas palabras el romanticismo proclama la primacía de la visión poética sobre la revelación religiosa. Entre nosotros falta también la ironía, algo muy distinto al sarcasmo o a la invectiva: disgregación del objeto por la inserción del yo; desengaño de la conciencia, incapaz de anular la distancia que la separa del mundo exterior; diálogo insensato entre el yo infinito y el espacio finito o entre el hombre mortal y el universo inmortal. Tampoco aparece la alianza entre sueño y vigilia; ni el presentimiento de que la realidad es una constelación de símbolos; ni la creencia en la imaginación creadora como la facultad más alta del entendimiento. En suma, falta la conciencia del ser dividido y la aspiración hacia la unidad. La pobreza de nuestro romanticismo resulta aún más desconcertante si se recuerda que para los poetas alemanes e ingleses España fue la tierra de elección del espíritu romántico: el grupo de Jena descubrió a Calderón; Shelley tradujo algunos fragmentos de su teatro; uno de los libros centrales del romanticismo alemán, el poderoso y alucinante *Titán*, está impregnado de ironía, magia y otros elementos fantásticos que Jean-Paul recogió probablemente de una de las obras menos estudiadas (y más modernas) de Cervantes: *Los trabajos de Persiles y Segismunda...*

Cuando la ola del romanticismo se retira, el paisaje es desolador: la literatura española oscila entre la oratoria y la charla, la Academia y el café.

Francia había sido la fuente de inspiración de nuestros románticos. Aunque en ese país el romanticismo no cuenta con figuras comparables a las de germanos y sajones (si se exceptúa a Nerval y al Victor Hugo del *Fin de Satán*), la generación siguiente nos ha dejado un grupo de obras que, simultáneamente, consuman la tentativa romántica y la trascienden. Baudelaire y sus grandes descendientes dan una conciencia —quiero decir: una *forma significativa*— al romanticismo; además, y sobre todo, hacen de la poesía una experiencia total, a un tiempo verbal y espiritual. La palabra no sólo dice al mundo sino que lo funda —o lo cambia. El poema se vuelve un espacio poblado de signos vivientes: animación de la escritura por el espíritu, por el ánima. En el último tercio del siglo XIX las fronteras de la poesía, las fronteras con lo desconocido, están en Francia. En las obras de sus poetas la inspiración romántica se vuelve sobre sí misma y se contempla. El entusiasmo, origen de la poesía para Novalis, se convierte en la reflexión de Mallarmé: la conciencia dividida se venga de la opacidad del objeto y lo anula. Pero los escritores españoles, a pesar de su cercanía de ese centro magnético que era la poesía francesa (o tal vez por eso mismo), no se sintieron atraídos por la aventura de esos años. En cambio, insatisfechos con la garrulería y la tiesura imperantes en España, los hispanoamericanos comprendieron que nada personal podía decirse en un lenguaje que había perdido el secreto de la metamorfosis y la sorpresa. Se sienten distintos a los

españoles y se vuelven, casi instintivamente, hacia Francia. Adivinan que allá se gesta no un mundo nuevo sino un nuevo lenguaje. Lo harán suyo para ser más ellos mismos, para decir mejor lo que quieren decir. Así, la reforma de los modernistas hispanoamericanos consiste, en primer término, en apropiarse y asimilar la poesía moderna europea. Su modelo inmediato fue la poesía francesa no sólo porque era la más accesible sino porque veían en ella, con razón, la expresión más exigente, audaz y completa de las tendencias de la época.

En su primera etapa el modernismo no se presenta como un movimiento concertado. En lugares distintos, casi al mismo tiempo, surgen personalidades aisladas: José Martí en Nueva York, Julián del Casal en La Habana, Manuel Gutiérrez Nájera y Salvador Díaz Mirón en México, José Asunción Silva en Bogotá, Rubén Darío en Santiago de Chile. No tardan en conocerse entre ellos y en advertir que sus tentativas individuales forman parte de un cambio general en la sensibilidad y el lenguaje. Poco a poco se forman pequeños grupos y cenáculos; brotan las publicaciones periódicas, como la *Revista Azul* de Gutiérrez Nájera; las tendencias difusas cristalizan y se constituyen dos centros de actividad, uno en Buenos Aires y otro en México. Este periodo es el de la llamada segunda generación modernista. Rubén Darío es el punto de unión entre ambos momentos. La muerte prematura de la mayoría de los iniciadores, y sus dotes de crítico y animador, lo convierten en la cabeza visible del movimiento. Con mayor claridad que los precursores, los nuevos poetas tienen conciencia de ser la primera expresión realmente independiente de la literatura his-

panoamericana. No les asusta que los llamen descastados: saben que nadie se encuentra a sí mismo si antes no abandona el lugar natal.

La influencia francesa fue predominante pero no exclusiva. Con la excepción de José Martí, que conocía y amaba las literaturas inglesa y norteamericana, y de Silva, "lector apasionado de Nietzsche, Baudelaire y Mallarmé",¹ los primeros modernistas pasaron del culto de los románticos franceses al de los parnasianos. La segunda generación, en plena marcha, "agrega a las maneras parnasianas, ricas en visión, las maneras simbolistas, ricas en musicalidad".² Su curiosidad era muy extensa e intensa pero su mismo entusiasmo nublaba con frecuencia su juicio. Admiraban con fervor igual a Gautier y a Mendès, a Heredia y a Mallarmé. Un índice de sus preferencias es la serie de retratos literarios que Rubén Darío publicó en un diario argentino, casi todos recogidos en *Los raros* (1894). En esos artículos los nombres de Poe, Villiers de l'Isle Adam, Léon Bloy, Nietzsche, Verlaine, Rimbaud y Lautréamont alternan con los de escritores secundarios y con otros hoy totalmente olvidados. Aparece únicamente un escritor de lengua española: el cubano José Martí; y un portugués: Eugenio de Castro, el iniciador del verso libre. En ciertos casos, es asombroso el instinto de Darío: fue el primero que se ocupó, fuera de Francia, de Lautréamont. (En la misma Francia, si no recuerdo mal, sólo Léon Bloy y Rémy de Gourmont habían escrito antes sobre Ducasse. Sospecho, además, que

¹ Max Henríquez Ureña, *Breve historia del modernismo*, México, 1962.

² Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana*, México, 1962.

es el primer escritor de lengua castellana que alude a Sade, en un soneto dedicado a Valle Inclán.) A esta lista hay que agregar, claro está, muchos otros nombres. Bastará con mencionar a los más salientes. En primer término Baudelaire y, en seguida, Jules Laforgue, ambos decisivos para la segunda generación modernista; los simbolistas belgas; Stefan George, Wilde, Swinburne y, más como ejemplo y estímulo que como modelo directo, Whitman. Aunque no todos sus ídolos eran franceses, Darío dijo alguna vez, quizá para irritar a los críticos españoles que lo acusaban de "galicismo mental": "El modernismo no es otra cosa que el verso y la prosa castellanos pasados por el fino tamiz del buen verso y de la buena prosa franceses." Pero sería un error reducir el movimiento a una mera imitación de Francia. La originalidad del modernismo no está en sus influencias sino en sus creaciones.

Desde 1888 Darío emplea la palabra *modernismo* para designar las tendencias de los poetas hispanoamericanos. En 1898 escribe: "El espíritu nuevo que hoy anima a un pequeño pero triunfante y soberbio grupo de escritores y poetas de la América española: el modernismo..." Más tarde dirá: los modernos, la modernidad. Durante su extensa y prolongada actividad crítica no cesa de reiterar que la nota distintiva de los nuevos poetas, su razón de ser, es la voluntad de ser modernos. Del mismo modo que el término *vanguardia* es una metáfora que delata una concepción guerrera de la actividad literaria, el vocablo *modernista* revela una suerte de fe ingenua en las excelencias del futuro o, más exactamente, de la actualidad. La primera implica una visión espacial de la literatura;

la segunda, una concepción temporal. La vanguardia quiere conquistar un sitio; el modernismo busca insertarse en él ahora. Sólo aquellos que no se sienten del todo en el presente, aquellos que se saben fuera de la historia viva, postulan la contemporaneidad como una meta. Ser coetáneo de Goethe o de Tamerlán es una coincidencia, feliz o desgraciada, en la que no interviene nuestra voluntad; desear ser su contemporáneo implica la voluntad de participar, así sea idealmente, en la gesta del tiempo, compartir una historia que, siendo ajena, de alguna manera hacemos nuestra. Es una afinidad y una distancia —y la conciencia de esa situación. Los modernistas no querían ser franceses: querían ser modernos. El progreso técnico había suprimido parcialmente la distancia geográfica entre América y Europa. Esa cercanía hizo más viva y sensible nuestra lejanía histórica. Ir a París o a Londres no era visitar otro continente sino saltar a otro siglo. Se ha dicho que el modernismo fue una evasión de la realidad americana. Más cierto sería decir que fue una fuga de la actualidad local —que era, a sus ojos, un anacronismo— en busca de una actualidad universal, la única y verdadera actualidad. En labios de Rubén Darío y sus amigos, modernidad y cosmopolitismo eran términos sinónimos. No fueron antiamericanos; querían una América contemporánea de París y Londres.

La manifestación más pura e inmediata del tiempo es el ahora. El tiempo es lo que está pasando: la actualidad. La lejanía geográfica y la histórica, el exotismo y el arcaísmo, tocados por la actualidad se funden en un presente instantáneo: se vuelven presencia. La inclinación de los

modernistas por el pasado más remoto y las tierras más distantes —leyendas medievales y bizantinas, figuras de la América precolombina y de los Orientes que en esos años descubría o inventaba la sensibilidad europea— es una de las formas de su apetito de presente. Pero no los fascina la máquina, esencia del mundo moderno, sino las creaciones del *art nouveau*. La modernidad no es la industria sino el lujo. No la línea recta: el arabesco de Aubrey Beardsley. Su mitología es la de Gustave Moreau (al que dedica una serie de sonetos Julián del Casal); sus paraísos secretos los del Huysmans de *A Rebours*; sus infiernos los de Poe y Baudelaire. Un marxista diría, con cierta razón, que se trata de una literatura de clase ociosa, sin quehacer histórico y próxima a extinguirse. Podría replicarse que su negación de la utilidad y su exaltación del arte como bien supremo son algo más que un hedonismo de terrateniente: son una rebelión contra la presión social y una crítica de la abyecta actualidad latinoamericana. Además, en algunos de estos poetas coincide el radicalismo político con las posiciones estéticas más extremas: apenas si es necesario recordar a José Martí, libertador de Cuba, y a Manuel González Prada, uno de nuestros primeros anarquistas. Lugones fue uno de los fundadores del socialismo argentino; y muchos de los modernistas participaron activamente en las luchas históricas de su tiempo: Valencia, Chocano, Díaz Mirón, Vargas Vila... El modernismo no fue una escuela de abstención política sino de pureza artística. Su esteticismo no brota de una indiferencia moral. Tampoco es un hedonismo. Para ellos el arte es una pasión, en el sentido religioso de la palabra, que exige un sacrificio como

todas las pasiones. El amor a la modernidad no es culto a la moda: es voluntad de participación en una plenitud histórica hasta entonces vedada a los hispanoamericanos. La modernidad no es sino la historia en su forma más inmediata y rica. Más angustiosa también: instante henchido de presagios, vía de acceso a la gesta del tiempo. Es la contemporaneidad. Decadente y bárbaro, el arte moderno es una pluralidad de tiempos históricos, lo más antiguo y lo más nuevo, lo más cercano y lo más distante, una totalidad de presencias que la conciencia puede asir en un momento único:

y muy siglo diez y ocho y muy antiguo
y muy moderno; audaz, cosmopolita...

No deja de ser una paradoja que, apenas nacida, la poesía hispanoamericana se declare cosmopolita. ¿Cómo se llama esa Cosmópolis? Es la ciudad de ciudades. Nínive, París, Nueva York, Buenos Aires: es la forma más transparente y engañosa de la actualidad pues no tiene nombre ni ocupa lugar en el espacio. El modernismo es una pasión abstracta, aunque sus poetas se recrean en la acumulación de toda suerte de objetos raros. Esos objetos son signos, no símbolos: algo intercambiable. Máscaras, sucesión de máscaras que ocultan un rostro tenso y ávido, en perpetua interrogación. Su amor desmedido por las formas redondas y plenas, por los ropajes suntuosos y los mundos abigarrados, delata una obsesión. No es el amor a la vida sino el horror al vacío el que profiere todas esas metáforas brillantes y sonoras. La perpetua búsqueda de lo extraño, a condición de que sea nuevo —y de lo nuevo a condición de que sea

único— es avidez de presencia más que de presente. Si el modernismo es apetito de tiempo, sus mejores poetas saben que es un tiempo desencarnado. La actualidad, que a primera vista parece una plenitud de tiempos, se muestra como una carencia y un desamparo: no la habitan ni el pasado ni el futuro. Movimiento condenado a negarse a sí mismo porque lo único que afirma es el movimiento, el modernismo es un mito vacío, un alma deshabitada, una nostalgia de la verdadera presencia. Ése es el tema constante y central, el tema secreto y nunca dicho del todo, de los mejores poetas modernistas.

Toda revolución, sin excluir a las artísticas, postula un futuro que es también un regreso. En la Fiesta de la Diosa Razón los jacobinos celebran la destrucción de un presente injusto y la inminente llegada de una edad de oro anterior a la historia: la sociedad natural de Rousseau. El futuro revolucionario es una manifestación privilegiada del tiempo cíclico: anuncia la vuelta de un pasado arquetípico. Así, la acción revolucionaria por excelencia —la ruptura con el pasado inmediato y la instauración de un orden nuevo— es asimismo una restauración: la de un pasado inmemorial, origen de los tiempos. Revolución significa regreso o vuelta, tanto en el sentido original de la palabra —giro de los astros y otros cuerpos— como en el de nuestra visión de la historia. Se trata de algo más profundo que una mera supervivencia del pensamiento arcaico. El mismo Engels no resistió a esta inclinación casi espontánea de nuestro pensar e hizo del “comunismo primitivo” de Morgan la primera etapa de la evolución humana. La revolución nos libera del orden

viejo para que reaparezca, en un nivel histórico superior, el orden primigenio. El futuro que nos propone el revolucionario es una promesa: el cumplimiento de algo que yace escondido, semilla de vida, en el origen de los tiempos. El orden revolucionario es el fin de los malos tiempos y el principio del tiempo verdadero. Ese principio es un comienzo pero sobre todo es un origen. Y más: es el fundamento mismo del tiempo. Cualquiera que sea su nombre —razón, justicia, fraternidad, armonía natural o lógica de la historia— es algo que está antes de los tiempos históricos o que de alguna manera los determina. Es el *principio* por excelencia, aquello que rige el transcurrir. La fuerza de gravedad del tiempo, lo que da sentido a su movimiento y fecundidad a su agitación, es un punto fijo: ese pasado que es un perpetuo principio.

Aunque el modernismo canta el incesante advenimiento del ahora, su encarnación en esta y aquella forma gloriosa o terrible, su tiempo marca el paso, corre y no se mueve. Carece de futuro justamente porque ha sido cercenado de pasado. Estética del lujo y de la muerte, el modernismo es una estética nihilista. Sólo que se trata de un nihilismo más vivido que asumido, más padecido por la sensibilidad que afrontado por el espíritu. Unos cuantos, Darío el primero, advierten que la modernidad no es sino un girar en el vacío, una máscara con la que la conciencia desesperada simultáneamente se calma y se exaspera. Esa búsqueda, si es búsqueda de algo y no mera disipación, es nostalgia de un origen. El hombre se persigue a sí mismo al correr tras este o aquel fantasma: anda en busca de su principio. Apenas el modernismo se

contempla, cesa de existir como tendencia. La aventura colectiva llega a su término y comienza la exploración individual. Es el momento más alto de la pasión modernista: el instante de la lucidez que es asimismo el de la muerte.

Búsqueda de un origen, reconquista de una herencia: nada más contrario, en apariencia, a las tendencias iniciales del movimiento. En 1896, en pleno furor reformista, Darío proclama: "Los poetas nuevos americanos de idioma castellano hemos tenido que pasar rápidamente de la independencia mental de España... a la corriente que hoy une en todo el mundo a señalados grupos que forman el culto y la vida de un arte cosmopolita y universal." A diferencia de los españoles, Darío no opone lo universal a lo cosmopolita; al contrario, el arte nuevo es universal porque es cosmopolita. Es el arte de la gran ciudad. La sociedad moderna "edifica la Babel en donde todos se comprenden". (No sé si todos se comprendan en las nuevas babeles, pero la realidad contemporánea, según se ve por la historia de los movimientos artísticos del siglo xx, confirma la idea de Darío sobre el carácter cosmopolita del arte moderno.) Su oposición al nacionalismo —en aquellos años se decía "casticismo"— es parte de su amor por la modernidad y de ahí que su crítica a la tradición sea también una crítica a España. La actitud antiespañola tiene un doble origen: por una parte, expresa la voluntad de separarse de la antigua metrópoli: "nuestro movimiento nos ha dado un puesto aparte, independiente de la literatura castellana"; por la otra, identifica españolismo con tradicionalismo: "la evolución que llevara el castellano a ese renacimiento, habría de verificarse en América,

puesto que España está amurallada de tradición, cercada y erizada de españolismo".

Reforma verbal, el modernismo fue una sintaxis, una prosodia, un vocabulario. Sus poetas enriquecieron el idioma con acarreo del francés y el inglés; abusaron de arcaísmos y neologismos; y fueron los primeros en emplear el lenguaje de la conversación. Por otra parte, se olvida con frecuencia que en los poemas modernistas aparece un gran número de americanismos e indigenismos. Su cosmopolitismo no excluía ni las conquistas de la novela naturalista francesa ni las formas lingüísticas americanas. Una parte del léxico modernista ha envejecido como han envejecido los muebles y objetos del *art nouveau*; el resto ha entrado en la corriente del habla. No atacaron la sintaxis del castellano; más bien le devolvieron naturalidad y evitaron las inversiones latinizantes y el énfasis. Fueron exagerados, no hinchados; muchas veces fueron *cursis*, nunca tiesos. A pesar de sus cisnes y góndolas, dieron al verso español una flexibilidad y una familiaridad que jamás fue vulgar y que habría de prestarse admirablemente a las dos tendencias de la poesía contemporánea: el amor por la imagen insólita y el prosaísmo poético.

La reforma afectó sobre todo a la prosodia, pues el modernismo fue una prodigiosa exploración de las posibilidades rítmicas de nuestra lengua. El interés de los poetas modernistas por los problemas métricos fue teórico y práctico. Varios escribieron tratados de versificación: Manuel González Prada señaló que los metros castellanos, cualquiera que sea su extensión, están formados por elementos binarios, ternarios y cuaternarios, ascendentes o descendentes; Ricardo Jaimes Freyre in-

dicó que se trata de periodos prosódicos no mayores de nueve sílabas. Para ambos poetas el golpe del acento tónico es el elemento esencial del verso. Los dos se inspiraron en la doctrina de Andrés Bello, quien desde 1835 había dicho, contra la opinión predominante en España, que cada unidad métrica está compuesta por cláusulas prosódicas —algo semejante a los pies de griegos y romanos, sólo que determinadas por el acento y no por la cantidad silábica. El modernismo reanuda así la tradición de la versificación irregular, antigua como el idioma mismo, según lo ha mostrado Pedro Henríquez Ureña. Pero las conclusiones teóricas no fueron el origen de la reforma métrica sino la consecuencia natural de la actividad poética. En suma, la novedad del modernismo consistió en la invención de metros; su originalidad, en la resurrección del ritmo acentual.

En materia de ritmo, como en todo lo demás, nuestro romanticismo se quedó a medio camino. Los poetas modernistas recogieron la tendencia romántica a una mayor libertad rítmica y la sometieron a un rigor aprendido en Francia. El ejemplo francés no fue el único. Las traducciones rítmicas de Poe, el verso germánico, la influencia de Eugenio de Castro y la lección de Whitman fueron los antecedentes de los primeros poemas semi-libres; y al final del modernismo el mexicano José Juan Tablada, precursor de la vanguardia, introdujo el *hai-ku*, forma que indudablemente impresionó a Juan Ramón Jiménez y tal vez al mismo Antonio Machado, como cualquier lector atento puede comprobarlo. No vale la pena enumerar todos los experimentos e innovaciones de los modernistas: la resurrección del endecasílabo anapés-

tico y el provenzal; la ruptura de la división rígida de los hemistiquios del alejandrino, gracias al "encabalgamiento"; la boga del eneasílabo y el dodecasílabo; los cambios de acentuación; la invención de versos largos (hasta de veinte y más sílabas); la mezcla de medidas distintas pero con una misma base silábica (ternaria o cuaternaria); los versos amétricos; la vuelta a las formas tradicionales, como el cosante... La riqueza de ritmos del modernismo es única en la historia de la lengua y su reforma preparó la adopción del poema en prosa y del verso libre. Pero lo que deseo subrayar es que el cosmopolitismo llevó a los poetas hispanoamericanos a intentar muchos injertos y cruzamientos; y esas experiencias les revelaron la verdadera tradición de la poesía española: la versificación rítmica. El descubrimiento no fue casual. Fue algo más que una retórica: una estética y, sobre todo, una visión del mundo, una manera de sentirlo, conocerlo y decirlo.

A través de un proceso en apariencia intrincado, pero natural en el fondo, la búsqueda de un lenguaje moderno, cosmopolita, lleva a los poetas hispanoamericanos a redescubrir la tradición hispánica. Digo *la* y no *una* tradición española porque la que descubrieron los modernistas, distinta a la que defendían los casticistas, es la tradición central y más antigua. Y precisamente por esto apareció ante sus ojos como ese pasado inmemorial que es también un perpetuo comienzo. Ignorada por los tradicionalistas, esa corriente se revela universal; es el mismo *principio* que rige la obra de los grandes románticos y simbolistas: el ritmo como fuente de la creación poética y como llave del universo. Así, no se trata únicamente de una res-

tauración. Al recobrar la tradición española, el modernismo añade algo nuevo y que no existía antes en esa tradición. El modernismo es un verdadero comienzo. Como el simbolismo francés, el movimiento de los hispanoamericanos simultáneamente fue una reacción contra la vaguedad y facilidad de los románticos y nuestro verdadero romanticismo: el universo es un sistema de correspondencias, regido por el ritmo; todo está cifrado, todo rima; cada forma natural dice algo, la naturaleza se dice a sí misma en cada uno de sus cambios; ser poeta no es ser el dueño sino el agente de transmisión del ritmo; la imaginación más alta es la analogía... En toda la poesía modernista resuena un eco de los *Vers dorés: un mystère d'amour dans le métal repose; tout est sensible*.

La nostalgia de la unidad cósmica es un sentimiento permanente del poeta modernista, pero también lo es su fascinación ante la pluralidad en que se manifiesta: "la celeste unidad que presupones —dice Darío— hará brotar en ti mundos diversos". Dispersión del ser en formas, colores, vibraciones; fusión de los sentidos en uno. Las imágenes poéticas son las expresiones, las encarnaciones a un tiempo espirituales y sensibles, de ese ritmo plural y único. Esta manera de ver, oír y sentir al mundo se explica generalmente en términos psicológicos: la sinestesia. Una exasperación de los nervios, un trastorno de la psiquis. Pero es algo más: una experiencia en la que participa el ser entero. Poesía de sensaciones, se ha dicho; yo diría: poesía que, a pesar de su exasperado individualismo, no afirma el alma del poeta sino la del mundo. De ahí su indiferencia, a veces abierta hostilidad, ante el cristianismo. El mundo no está caído ni dejado

de la mano de Dios. No es un mundo de perdición: está habitado por el espíritu, es la fuente de la inspiración poética y el arquetipo de todo transcurrir: "Ama tu ritmo y ritma tus acciones..." La poesía de lengua española nunca se había atrevido a afirmar algo semejante, nunca había visto en la naturaleza la morada del espíritu ni en el ritmo la vía de acceso —no a la salvación sino a la reconciliación entre el hombre y el cosmos. La pasión libertaria de nuestros románticos, su rebelión contra "el trono y el altar", son algo muy distinto a esta visión del universo en la que la escatología del cristianismo apenas si tiene sitio y en la que la figura misma de Cristo no es sino una de las formas en que se manifiesta el Gran Ciclo. Es inexplicable que nuestra crítica no se haya detenido en estas creencias. ¡Y esa misma crítica ha acusado a los poetas modernistas, sobre todo en España, de superficialidad! El modernismo se inicia como una estética del ritmo y desemboca en una visión rítmica del universo. Revela así una de las tendencias más antiguas de la psiquis humana, recubierta por siglos de cristianismo y racionalismo. Su revolución fue una resurrección. Doble descubrimiento: fue la primera aparición de la sensibilidad americana en el ámbito de la literatura hispánica; e hizo del verso español el punto de confluencia entre el fondo ancestral del hombre americano y la poesía europea. Al mismo tiempo reveló un mundo sepultado y recreó los lazos entre la tradición española y el espíritu moderno. Y hay algo más: el movimiento de los poetas hispanoamericanos está impregnado de una idea extraña a la tradición castellana: la poesía es una revelación distinta a la religiosa. Ella es

la revelación original, el verdadero *principio*. No dice otra cosa la poesía moderna, desde el romanticismo hasta el surrealismo. En esta visión del mundo reside no sólo la originalidad del modernismo sino su modernidad.

II

Ángel, espectro, medusa...

R. D.

Por su edad, Rubén Darío fue el puente entre los iniciadores y la segunda generación modernista; por sus viajes y su actividad generosa, el enlace entre tantos poetas y grupos dispersos en dos continentes; animador y capitán de la batalla, fue también su espectador y su crítico: su conciencia; y la evolución de su poesía, desde *Azul...* (1888) hasta *Poema del Otoño* (1910), corresponde a la del movimiento: con él principia y con él acaba. Pero su obra no termina con el modernismo: lo sobrepasa, va más allá del lenguaje de esta escuela y, en verdad, de toda escuela. Es una creación, algo que pertenece más a la historia de la poesía que a la de los estilos. Darío no es únicamente el más amplio y rico de los poetas modernistas: es uno de nuestros grandes poetas modernos. Es el origen. A ratos hace pensar en Poe; otros, en Whitman. En el primero, por esa porción de su obra desdeñosa del mundo americano y preocupada sólo por una música ultraterrestre; en el segundo, por su afirmación vitalista, su panteísmo y el sentirse por derecho propio cantor de la América Latina como el otro lo fue de la sajona. A

diferencia de Poe, nuestro poeta no se encerró en su propia aventura espiritual; tampoco tuvo la fe ingenua de Whitman en el progreso y la fraternidad. Más que a los dos grandes angloamericanos, podría asemejarse a Victor Hugo: elocuencia, abundancia y la sorpresa continua de la rima, esa cascada inagotable. Como el poeta francés, tiene inspiración de escultor ciclópeo; sus estrofas son bloques de materia animada, vetada por delicadezas súbitas: la estría del relámpago sobre la piedra. Y el ritmo, el continuo vaivén que hace del idioma una inmensa masa acuática. Darío es menos desmesurado y profético; también es menos valiente: no fue un rebelde y no se propuso escribir la biblia de la era moderna. Su genio era lírico y profesó el mismo horror a la miniatura y al titanismo. Más nervioso y angustiado, oscilante entre impulsos contrarios, se diría un Hugo atacado por el mal "decadentista". A despecho de que amó e imitó sobre todo (y sobre todos) a Verlaine, sus mejores poemas se parecen poco a los de su modelo. Le sobraban salud y energía; su sol era más fuerte y su vino más generoso. Verlaine era un provinciano de París; Darío un centroamericano trotamundos. Su poesía es viril: esqueleto, corazón, sexo. Clara y rotunda hasta cuando es triste; nada de medias tintas. Nacida en pleno fin de siglo, su obra es la de un romántico que fuese también un parnasiano y un simbolista. Un parnasiano: nostalgia de la escultura; un simbolista: presciencia de la analogía. Un híbrido, no sólo por la variedad de influencias espirituales sino por las sangres que corrían por sus venas: india, española y unas gotas africanas. Un ser raro, ídolo precolumbino, hipogrifo. En América, la sajona y la

nuestra, son frecuentes estos injertos y superposiciones. América es un gran apetito de ser y de ahí que sea un monstruo histórico. ¿No son monstruosas la hermosura moderna y la más antigua? Darío lo sabía mejor que nadie: se sentía contemporáneo de Moctezuma y de Roosevelt-Nemrod.

Nació en Metapa, un poblacho de Nicaragua, el 18 de enero de 1867. Unos meses después de su nacimiento, el padre abandona la casa familiar; la madre, a la que apenas conoció, lo deja al cuidado de unos tíos. Su verdadero nombre era Félix Rubén García Sarmiento pero desde los catorce años firmó Rubén Darío. Nombre como un horizonte que se despliega: Persia, Judea... Precocidad: innumerables poemas, cuentos y artículos, todos ellos imitaciones de las corrientes literarias en boga. Los temas cívicos del romanticismo español e hispanoamericano: el progreso, la democracia, el anticlericalismo, la independencia, la unión centroamericana; y los líricos: el amor, el más allá, el paisaje, las leyendas góticas y árabes. El despertar erótico fue igualmente precoz: amores infantiles, fascinación por una trapezista yanqui y, a los quince años, la pasión: Rosario Murillo. Pretende casarse con ella. Lo disuaden sus amigos y familiares que lo envían a El Salvador. Allí hace amistad con Francisco Gavidia que le da a conocer en el original la poesía de Hugo y de algunos parnasianos: "La lectura de los alejandrinos del gran francés —dirá después— hizo surgir en mí la idea de renovación métrica, que debía ampliar y realizar más tarde." Aún leía mal el francés pero en algunos poemas de esos años, advierte Anderson Imbert, hay indicios del cambio: "En *Serenata* ya está el hachís que Baudelaire y Gautier

habían lanzado al mercado... y en *Ecce Homo* aparece el spleen", la enfermedad poética del siglo XIX como la melancolía lo fue del XVII. En 1884 regresa a Nicaragua. Segundo encuentro con Rosario Murillo. Su amor había sido violento y sensual pero sólo ahora los enamorados llegan a la consumación final. Darío descubre que Rosario no era virgen. Años después diría que "una particularidad anatómica lo hizo sufrir". El engaño ¿no le dolió más? Herido, en 1886, emprende el primer gran viaje: Chile. Empieza el gran periplo. No cesará de viajar sino hasta su muerte.

En Santiago y Valparaíso penetra en mundos más civilizados e inquietos. Hoy no es fácil hacerse una idea de lo que fueron las oligarquías hispanoamericanas al final del siglo. La paz les había dado riqueza y la riqueza, lujo. Si no sintieron curiosidad por lo que pasaba en sus tierras, la tuvieron muy viva por lo que ocurría en las grandes metrópolis ultramarinas. No crearon una civilización propia pero ayudaron a afinar una sensibilidad. En la biblioteca privada de su joven amigo Balmaceda, Darío "sacia su sed de nuevas lecturas". Bohemia. Aparece el ajenjo. Primeros artículos de combate: "Yo estoy con Gautier, el primer estilista de Francia." Admira también a Coppée y sobre todo a Catulle Mendès, su iniciador y guía. Al mismo tiempo sigue escribiendo destefinadas imitaciones de los románticos españoles: ahora son Bécquer y Campoamor.³ Es una despedida pues su estética ya es otra: "La palabra debe pintar el color de un sonido, el perfume de un astro, apri-

³ Sus tres primeros libros, escritos antes de los veinte años, constituyen su contribución al gusto imperante: *Epitolas y poemas* (1885); *Abrojos* (1887); y *Rimas* (1887).

sionar el alma de las cosas." En 1888 publica *Azul...* Con ese libro, compuesto de cuentos y poemas, nace oficialmente el modernismo. Desconcertó sobre todo la prosa, más osada que los versos. En la segunda edición (1890), Darío restablece el equilibrio con la publicación de varios poemas nuevos: sonetos en alejandrinos (un alejandrino nunca oído antes en español), otros en dodecasílabos y otro más en un extraño y rico metro de diecisiete sílabas. No sólo fueron los ritmos insólitos sino el brillo de las palabras, la insolencia del tono y la sensualidad de la frase lo que irritó y hechizó. El título era casi un manifiesto: jeco de Mallarmé (*Je suis hanté! L'azur, l'azur, l'azur, l'azur*) o cristalización de algo que estaba en el aire del tiempo? Max Henríquez Ureña señala que ya Gutiérrez Nájera había mostrado parecida fascinación por los colores. Abanico de preferencias y caminos a seguir, en *Azul...* hay cinco "medallones", a la manera de Heredia, dedicados a Leconte de Lisle, Mendès, Walt Whitman, J. J. Palma y Salvador Díaz Mirón; también hay un soneto a Caupolicán, primero de una serie de poemas sobre la "América ignota". Todo Darío: los maestros franceses, los contemporáneos hispanoamericanos, las civilizaciones prehispánicas, la sombra del águila yanqui ("En su país de hierro vive el gran viejo..."). En su tiempo *Azul...* fue un libro profético; hoy es una reliquia histórica. Pero hay algo más: un poema que es, para mí, el primero que escribió Darío; quiero decir: el primero que sea realmente una creación, una obra. Se llama *Venus*. Cada una de sus estrofas es sinuosa y fluida como un agua que busca su camino en la "profunda extensión" (porque la noche no es alta

sino honda). Poema negro y blanco, espacio palpitante en cuyo centro se abre la gran flor sexual, "como incrustado en ébano un dorado y divino jazmín". El verso final es uno de los más punzantes de nuestra poesía: "Venus, desde el abismo, me miraba con triste mirar." La altura se vuelve abismo y desde allá nos mira, vértigo fijo, la mujer.

En 1889 Darío vuelve a Centroamérica. Nuevo encuentro con Rosario Murillo. Huida a El Salvador, en donde funda un diario en favor de la unión centroamericana, causa a la que permanecerá fiel toda su vida. Conoce a Rafaela Contreras, la Stella de *Prosas profanas*, y se casa con ella. Vagabundeos centroamericanos: Guatemala, Costa Rica. En 1892 va a España, por dos meses. En el curso de ese viaje, al pasar por La Habana, conoce a uno de los primeros modernistas, Julián del Casal, con el que pasa una semana memorable de poesía, amistad y alcohol. Al regreso de España, muere su mujer. Ella estaba en El Salvador mientras Darío visitaba Nicaragua. Conmoción psíquica, alcoholismo. Al poco tiempo: recaída en Rosario Murillo. La pasión se degrada: en una de sus borracheras los hermanos de su amante, bajo amenaza de muerte, lo obligan a casarse. En 1893 lo nombran Cónsul de Colombia en Buenos Aires. Darío emprende el viaje, vía Nueva York y París, con Rosario, pero en Panamá la abandona. No para siempre: esa mujer lo perseguirá hasta su muerte con una suerte de odio amoroso. En Nueva York, otro encuentro decisivo: José Martí. La escala en París fue una iniciación; al salir "juraba por los dioses del nuevo Parnaso: había visto al viejo fauno Verlaine, sabía del misterio de Mallarmé y era amigo de Moréas". En Buenos Aires encuentra

lo que buscaba. Vivacidad, cosmopolitismo, lujo. Entre la pampa y el mar, entre la barbarie y el miraje europeo, Buenos Aires era una ciudad suspendida en el tiempo más que asentada en el espacio. Desarraigo pero asimismo voluntad de inventarse, tensión por crear su propio presente y su futura tradición. Los escritores jóvenes habían hecho suya la estética nueva y rodearon a Darío apenas llegó. Fue el jefe indiscutible. Años de agitación, polémica y disipación: la sala de redacción, el restaurante, el bar. Amistades fervientes: Leopoldo Lugones, Ricardo Jaimes Freyre. Años de creación: *Los raros* y *Prosas profanas*, ambos de 1896. *Los raros* fue el vademécum de la nueva literatura; *Prosas profanas* fue y es el libro que define mejor al primer modernismo: mediodía, *non plus ultra* del movimiento. Después de *Prosas profanas* los caminos se cierran: hay que replegar las velas o saltar hacia lo desconocido. Rubén Darío escogió lo primero y pobló las tierras descubiertas; Leopoldo Lugones se arriesgó a lo segundo. *Cantos de vida y esperanza* (1905) y *Lunario sentimental* (1909) son las dos obras capitales del segundo modernismo y de ellas parten, directa o indirectamente, todas las experiencias y tentativas de la poesía moderna en lengua castellana.

Prosas profanas: el título, entre erudito y sacrilego, irritó aún más que el del libro anterior. Llamar *prosas* —himnos que se cantan en las misas solemnes, después del Evangelio— a una colección de versos predominantemente eróticos era, más que un arcaísmo, un desafío.⁴ El título, por otra par-

⁴ Sin duda Darío conocía el poema de Mallarmé: *Prose pour des Esseintes*, aparecido en 1885. Es sabida, además, su admiración por Huysmans: "De septiembre de 1893 a fe-

te, es una muestra de confusión deliberada entre el vocabulario litúrgico y el del placer. Esta persistente inclinación de Darío y otros poetas está muy lejos de ser un capricho; es uno de los signos de la alternativa fascinación y repulsión que experimenta la poesía moderna ante la religión tradicional. El prólogo scandalizó: parecía escrito en otro idioma y todo lo que decía sonaba a paradoja. Amor por la novedad a condición de que sea inactual; exaltación del yo y desdén por la mayoría; supremacía del sueño sobre la vigilia y del arte sobre la realidad; horror por el progreso, la técnica y la democracia: "si hay poesía en nuestra América, ella está en las cosas viejas, en Palenque y en Uxatlán, en el indio legendario, y en el inca sensual y fino, y en el gran Moctezuma de la silla de oro. Lo demás es tuyo, demócrata Walt Whitman"; ambivalencia, amor y burla, ante el pasado español: "abuelo, preciso es decíroslo: mi esposa es de mi tierra; mi querida de París". Entre todas estas declaraciones —clarividentes o imperitinentes, ingenuas o afectadas— resaltan las de orden estético. La primera: la libertad del arte y su gratuidad; en seguida, la negación de toda escuela, sin excluir la suya: "mi literatura es mía en mí; quien siga servilmente mis huellas perderá su tesoro personal"; y el ritmo: "como cada palabra tiene un alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal. La música es sólo de la idea, muchas veces."

Antes había dicho que las cosas tienen un alma; ahora dice que las palabras también la tienen. El

brero de 1894 —dice Max Henríquez Ureña— Darío escribió una crónica en un diario de Buenos Aires con el pseudónimo de des Esseintes."

lenguaje es un mundo animado y la música verbal es música de almas (Mallarmé había escrito: de la Idea). Si las cosas tienen un alma, el universo es sagrado; su orden es el de la música y la danza: un concierto hecho de los acordes, reuniones y separaciones, de una cosa con la otra, de un ánima con las otras. A esta idea, antigua como el hombre y vista siempre con desconfianza por el cristianismo, los poetas modernos añaden otra: las palabras tienen un alma y el orden del lenguaje es el del universo: la danza, la armonía. El lenguaje es un doble mágico del cosmos. Por la poesía, el lenguaje recobra su ser original, vuelve a ser música. Así, música ideal no quiere decir música de las ideas sino ideas que en su esencia son música. Ideas en el sentido platónico, realidades de realidades. Armonía ideal: alma del mundo; en su seno todos y todo somos una misma cosa, una misma alma. Pero el lenguaje, aunque sea sagrado por participar en la animación musical del universo, es también discordancia. Como el hombre, es contingencia: a un tiempo la palabra es música y significación. La distancia entre el nombre y la cosa nombrada, el significado, es consecuencia de la separación entre el mundo y el hombre. El lenguaje es la expresión de la conciencia de sí, que es conciencia de la caída. Por la herida de la significación el ser pleno que es el poema se desangra y se vuelve prosa: descripción e interpretación del mundo. A pesar de que Darío no formuló su pensar exactamente en estos términos, toda su poesía y su actitud vital revelan la tensión de su espíritu entre los dos extremos de la palabra: la música y el significado. Por lo primero, el poeta es "de la raza que vida con los números pi-

tagóricos crea"; por lo segundo, es "la conciencia de nuestro humano cieno".

Entre la estética de *Prosas profanas* y el temperamento de Darío había cierta incompatibilidad. Sensual y disperso, no era hermético sino cordial: se sentía y sabía solo pero no era un solitario. Fue un hombre perdido en los mundos del mundo, no un abstraído frente a sí mismo. Lo que da unidad a *Prosas profanas* no es la idea sino la sensación —las sensaciones. Unidad de acento, algo muy distinto a esa unidad espiritual que hace de *Les fleurs du mal* o de *Leaves of grass* mundos autosuficientes, obras que despliegan un tema único en vastas olas concéntricas. El libro del poeta hipanoamericano es un prodigioso repertorio de ritmos, formas, colores y sensaciones. No la historia de una conciencia sino las metamorfosis de una sensibilidad. Las innovaciones métricas y verbales de *Prosas profanas* deslumbraron y contagiaron a casi todos los poetas de esos años. Más tarde, por culpa de los imitadores y ley fatal del tiempo, ese estilo se degradó y su música pareció empalagosa. Pero nuestro juicio es diferente al de la generación anterior. Ciertamente, *Prosas profanas* a veces recuerda una tienda de anticuario repleta de objetos *art nouveau*, con todos sus esplendores y rarezas de gusto dudoso (y que hoy empiezan a gustarnos tanto). Al lado de esas chucherías, ¿cómo no advertir el erotismo poderoso, la melancolía viril, el pasmo ante el latir del mundo y del propio corazón, la conciencia de la soledad humana frente a la soledad de las cosas? No todo lo que contiene ese libro es cacharro de coleccionista. Aparte de varios poemas perfectos y de muchos fragmentos inolvidables, hay en *Prosas profanas*

una gracia y una vitalidad que todavía nos arrebatan. Sigue siendo un libro joven. Critican su artificio y afectación: ¿se ha reparado en el tono a un tiempo exquisito y directo de la frase, sabia mezcla de erudición y conversación? La poesía española tenía los músculos envarados a fuerza de solemnidad y patetismo; con Rubén Darío el idioma se echa a andar. Su verso fue el preludio del verso contemporáneo, directo y hablado. Se acerca la hora de leer con otros ojos ese libro admirable y vano. Admirable porque no hay poema que no contenga por lo menos una línea impecable o turbadora, vibración fatal de la poesía verdadera: música de este mundo, música de otros mundos, siempre familiar y siempre extraña. Vano porque la manera colinda con el amaneramiento y la habilidad vence a la inspiración. Contorsiones, piruetas: nada podría oponerse a esos ejercicios si el poeta danzase al borde del abismo. Libro sin abismos. Y no obstante...

El placer es el tema central de *Prosas profanas*. Sólo que el placer, precisamente por ser un juego, es un rito del que no están excluidos el sacrificio y la pena. "El dandismo —decía Baudelaire— linda con el estoicismo." La religión del placer es una religión rigurosa. Yo no reprocharía al Darío de *Prosas profanas* el hedonismo sino la superficialidad. La exigencia estética no se convierte en rigor espiritual. En cambio, en los mejores momentos, brilla la pasión, "luz negra que es más luz que la luz blanca". La mujer lo fascina. Tiene todas las formas naturales: colina, tigre, yedra, mar, paloma; está vestida de agua y de fuego y su desnudez misma es vestidura. Es un surtidor de imágenes: en el lecho se "vuelve gata que se encorva" y al des-

atar sus trenzas asoman, bajo la camisa, "dos cisnes de negros cuellos". Es la encarnación de la "otra" religión: "Sonámbula con alma de Eloísa, en ella hay la sagrada frecuencia del altar." Es la presencia sensible de esa totalidad única y plural en la que se funden la historia y la naturaleza:

...fatal, cosmopolita,
universal, inmensa, única, sola
y todas; misteriosa y erudita;
ámame mar y nube, espuma y ola.

El erotismo de Darío es pasional. Lo que siente no es tal vez el amor a un ser único sino la atracción, en el sentido astronómico de la palabra, hacia ese astro incandescente que es el apogeo de todas las presencias y su disolución en luz negra. En el espléndido *Coloquio de los centauros* la sensualidad se transforma en reflexión apasionada: "toda forma es un gesto, una cifra, un enigma". El poeta oye "las palabras de la bruma" y las piedras mismas le hablan. Venus, "reina de las matrices", impera en este universo de jeroglíficos sexuales. Todo es. No hay bien ni mal: "ni es la torcaz benigna / ni es el cuervo protervo: son formas del enigma". A lo largo de su vida Darío oscilará "entre la catedral y las ruinas paganas", pero su verdadera religión será esta mezcla de panteísmo y duda, exaltación y tristeza, júbilo y pavor. Poeta del asombro de ser.

El poema final de *Prosas profanas*, el más hermoso del libro para mi gusto, es un resumen de su estética y una profecía del rumbo futuro de su poesía. Los temas del *Coloquio de los Centauros* y otras composiciones afines adquieren una densidad extraordinaria. La primera línea del soneto

es una definición de su poesía: "Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo..." Busca una hermosura que está más allá de la belleza, algo que las palabras pueden evocar pero no decir. Todo el romanticismo, aspiración al infinito, está en ese verso; y todo el simbolismo: la belleza ideal, indefinible, que sólo puede ser sugerida. Más ritmo que cuerpo, esa forma es femenina. Es la naturaleza y es la mujer:

Adornan verdes palmas al blanco peristilo;
los astros me han predicho la visión de la Diosa;
y mi alma reposa en la luz como reposa
el ave de la luna sobre el lago tranquilo.

Apenas si es necesario señalar que estos soberbios alejandrinos recuerdan a los de *Delfica*; *Reconnais-tu le Temple au péristyle immense...* La misma fe en los astros y la misma atmósfera de misterio órfico. El soneto de Darío evoca ese "estado de delirio supernaturalista" en que decía Nerval haber compuesto los suyos. En los tercetos hay un brusco cambio de tono. A la certeza de la visión sucede la duda:

Y no hallo sino la palabra que huye,
la iniciación melódica que de la flauta fluye...

El sentimiento de esterilidad e impotencia —iba a escribir: indignidad— aparece continuamente en Darío, como en otros grandes poetas de esa época, de Baudelaire a Mallarmé. Es la conciencia crítica, que a veces se resuelve en ironía y otras en silencio. En el verso final el poeta ve al mundo como una inmensa pregunta: no es el hombre el que interroga al ser sino éste al hombre. Esa línea vale todo el poema, como ese poema vale

todo el libro: "Y el cuello del gran cisne blanco que me interroga."

En 1898 Darío da el gran salto. Nombrado corresponsal de *La Nación*, vivirá en Europa hasta 1914 y sólo regresará a su tierra para morir. Vida errante, repartida principalmente entre París y Mallorca. Trabajos periodísticos y cargos diplomáticos (Cónsul General en París, Ministro Plenipotenciario en Madrid, Delegado de Nicaragua a varias Conferencias Internacionales). Viajes por Europa y América.⁵ En 1900 conoce a Francisca Sánchez, la española humilde que ha de acompañarlo en sus correrías europeas. Fue la devoción y la piedad amorosa, no la pasión. Esos años son los de la celebridad. Fama, buena y mala: reconocido como la figura central de nuestra poesía, lo rodea la admiración de los mejores españoles e hispanoamericanos (Jiménez, los dos Machado, Valle-Inclán, Neruo) pero también lo sigue una cauda de parásitos, compañeros de tristes franquicias. Años rápidos, horas largas en que diluye su vino, su sangre, en el "cristal de las tinieblas". Creación y esterilidad, excesos vitales y mentales,

⁵ Visitó nuestro continente en 1906 (Conferencia Panamericana de Río de Janeiro); en 1907 (el famoso viaje a Nicaragua, que le inspiró varios poemas memorables); en 1910 (la fracasada visita a México); y en 1912 (gira de conferencias). Sobre el viaje a México: el presidente interino de Nicaragua, doctor Madriz, lo había nombrado su representante en las fiestas del centenario de la Independencia mexicana. Mientras Darío se dirigía hacia México, las tropas angloamericanas ocupaban Nicaragua y obligaban a Madriz a dejar el poder. Para evitar complicaciones internacionales al Gobierno de México, el poeta no prosiguió su viaje hasta la Capital. En 1911 publicó un folleto político sobre la intervención angloamericana en su patria: *Refutación al Presidente Taft*.

la "inútil rebusca de la dicha", el "falso azul nocturno" de la juerga y un "dormir a llantos". Noches en blanco, examen de conciencia en un cuarto de hotel: "¿por qué el alma tiembla de tal manera?" Pero el viento en la calle desierta, el rumor del alba que avanza, los ruidos misteriosos y familiares de la ciudad que despierta, le devuelven la vieja visión solar. Durante este periodo publica, aparte de muchos volúmenes de prosa, sus grandes libros de poesía.⁶ Buena parte de esas composiciones son una prolongación de la etapa anterior, sin contar con que algunas fueron escritas en la época de *Prosas profanas* y aún antes. Pero la porción más extensa y valiosa revela un nuevo Darío, más grave y lúcido, más entero y viril.

Aunque *Cantos de vida y esperanza* es su libro mejor, los que le siguen continúan la misma vena y contienen poemas que no son inferiores a los de esa colección. Así, todas esas publicaciones pueden verse como un solo libro o, más exactamente, como el fluir ininterrumpido de varias corrientes poéticas simultáneas. Por lo demás, no hay ruptura entre *Prosas profanas* y *Cantos de vida y esperanza*. Aparecen nuevos temas y la expresión es más sobria y profunda pero no se amengua el amor por la palabra brillante. Tampoco desaparece el gus-

⁶ *Cantos de vida y esperanza*, *Los cisnes y otros poemas* (1905); *El canto errante* (1907); *Poema del otoño y otros poemas* (1910); *Canto a la Argentina y otros poemas* (1914). Hay que agregar la numerosa obra no recogida en volumen sino hasta después de su muerte. La mejor edición de la poesía de Darío es la del Fondo de Cultura Económica, México, 1952. Comprende todos sus libros poéticos y una antología de la obra dispersa. La edición estuvo al cuidado de Ernesto Mejía Sánchez y el prólogo, excelente, es de Enrique Anderson Imbert.

to por las innovaciones rítmicas; al contrario, son más osadas y seguras. Plenitud verbal, lo mismo en los poemas libres que en esas admirables recreaciones de la retórica barroca que son los sonetos de *Trébol*; soltura, fluidez, sorpresa continua de un lenguaje en perpetuo movimiento; y sobre todo: comunicación entre el idioma escrito y el hablado, como en la *Epístola* a la señora de Lugones, indudable antecedente de lo que sería una de las conquistas de la poesía contemporánea: la fusión entre el lenguaje literario y el habla de la ciudad. En suma, la originalidad de *Cantos de vida y esperanza* no implica negación del periodo anterior: es un cambio natural y que Darío define como "la obra profunda de la hora, la labor del minuto y el prodigio del año". Prodigios ambiguos, como todos los del tiempo.

El primer poema de *Cantos de vida y esperanza* es una confesión y una declaración. Defensa (y elegía) de su juventud: "¿fue juventud la mía?"; exaltación y crítica de su estética: "la torre de marfil tentó mi anhelo"; revelación del conflicto que lo divide y afirmación de su destino de poeta: "hambre de espacio y sed de cielo". La dualidad que en *Prosas profanas* se manifiesta en términos estéticos —la forma que persigue y no encuentra su estilo— se muestra ahora en su verdad humana: es una escisión del alma. Para expresarla Darío se sirve de imágenes que brotan casi espontáneamente de lo que podría llamarse su cosmología, si se entiende por esto no un sistema pensado sino su visión instintiva del universo. El sol y el mar rigen el movimiento de su imaginación; cada vez que busca un símbolo que defina las oscilaciones de su ser, aparecen el espacio aéreo o el acuático.

Al primero pertenecen los cielos, la luz, los astros y, por analogía o magia simpática, la mitad supersensible del universo: el reino incorruptible y sin nombres de las ideas, la música, los números. El segundo es el dominio de la sangre, el corazón, el mar, el vino, la mujer, las pasiones y, también por contagio mágico, la selva, sus animales y sus monstruos. Así compara su corazón a la esponja saturada de sal marina e inmediatamente después vuelve a compararlo a una fuente en el centro de una selva sagrada. Esa selva es ideal o celeste: no está hecha de árboles sino de acordes. Es la armonía. El arte tiende un puente entre uno y otro universo: las hojas y ramas del bosque se transforman en instrumentos musicales. La poesía es reconciliación, inmersión en la "armonía del gran Todo". Al mismo tiempo es purificación: "el alma que entre allí debe ir desnuda". Para Darío la poesía es conocimiento práctico o mágico: visión que es asimismo fusión de la dualidad cósmica. Pero no hay creación poética sin ascetismo o combustión espiritual: "de desnuda que está brilla la estrella". La estética de Darío es una suerte de orfismo que no excluye a Cristo (más como nostalgia que como presencia) ni a ninguna de las otras experiencias vitales y espirituales del hombre. Poesía: totalidad y transfiguración.

Al cambio de centro de gravedad corresponde otro de perspectiva. Si el tono es más hondo, la mirada es más amplia. Aparece la historia, en sus dos formas: como tradición viva y como lucha. *Prosas profanas* contenía más de una alusión a España; los nuevos libros la exaltan. Darío nunca fue antiespañol, aunque le irritaba, como a la mayoría de los hispanoamericanos, el espíritu pro-

vinciano y engreído de la España de fin de siglo. Pero la renovación poética, recibida primero con desconfianza, había conquistado ya a los jóvenes poetas españoles; al mismo tiempo, una nueva generación iniciaba en esos años un examen riguroso y apasionado de la realidad española. Darío no fue insensible a este cambio, al que, por lo demás, no había sido ajena su influencia. Por último, la experiencia europea le reveló la soledad histórica de Hispanoamérica. Divididos por las asperezas de la geografía y por los obtusos regímenes que imperaban en nuestras tierras, no sólo estábamos aislados del mundo sino separados de nuestra propia historia. Esta situación apenas si ha cambiado hoy; y es sabido que la sensación de soledad en el espacio y el tiempo, fondo permanente de nuestro ser, se vuelve más dolorosa en el extranjero. Asimismo, el contacto con otros latinoamericanos, perdidos como nosotros en las grandes urbes modernas, nos hace redescubrir inmediatamente una identidad que rebasa las artificiales fronteras actuales, impuestas por la combinación del poder extraño y la opresión interna. La generación de Darío fue la primera en tener conciencia de esta situación y muchos de los escritores y poetas modernistas hicieron apasionadas defensas de nuestra civilización. Con ellos aparece de anti-imperialismo. Darío aborrecía la política pero los años de vida en Europa, en un mundo indiferente o desdeñoso de lo nuestro, lo hicieron volver los ojos hacia España. Ve en ella algo más que el pasado: un principio todavía vigente y que da unidad a nuestra dispersión. Su visión de España no es excluyente: abarca las civilizaciones precolombinas y el presente de la independencia.

Sin nostalgia imperial o colonialista, el poeta habla con el mismo entusiasmo de los incas, los conquistadores y los héroes de nuestra independencia. El pasado lo exalta pero le angustia la postración hispánica, el letargo de nuestros pueblos interrumpido sólo por sacudimientos de violencia ciega. Nos sabe débiles y mira con temor hacia el norte.

En aquellos años los Estados Unidos, en vísperas de convertirse en un poder mundial, extienden y consolidan su dominación en la América Latina. Para lograrlo usan de todos los medios, desde la diplomacia panamericanista hasta el "big-stick", en una mezcla nada infrecuente de cinismo e hipocresía. Casi a pesar suyo ("Yo no soy un poeta para las muchedumbres pero sé que indefectiblemente tengo que ir a ellas") Darío toma la palabra. Su anti-imperialismo no se nutre de los temas del radicalismo político. No ve en los Estados Unidos la encarnación del capitalismo ni concibe el drama hispanoamericano como un choque de intereses económicos y sociales. Lo decisivo es el conflicto entre civilizaciones distintas y en diferentes periodos históricos: los Estados Unidos son la avanzada más joven y agresiva de una corriente —nórdica, protestante y pragmática— en pleno ascenso; nuestros pueblos, herederos de dos antiguas civilizaciones, atraviesan por un ocaso. Darío no cierra los ojos ante la grandeza anglo-americana —admiraba a Poe, Whitman y Emerson— pero se niega a aceptar que esa civilización sea superior a la nuestra. En el poema *A Roosevelt* opone al optimismo progresista de los yanquis ("Crees que en donde pones la bala del porvenir pones: NO") una realidad que no es de orden material: el alma hispanoamericana. No es un alma

muerta: "sueña, vibra, ama". Es significativo que ninguno de estos verbos designe virtudes políticas: justicia, libertad, energía. El alma hispanoamericana es un alma abstraída en esferas que poco o nada tienen que ver con la sociedad humana: soñar, amar y vibrar son palabras que designan a estados estéticos, pasionales y religiosos. Actitud típica de la generación modernista: José Enrique Rodó enfrentaba al pragmatismo angloamericano el idealismo estético latino. Estas definiciones sumarias hoy nos hacen sonreír. Nos parecen superficiales. Y lo son. Pero hay en ellas, a pesar de su ingenuidad y de la presunción retórica con que fueron enunciadas, algo que no sospechan los ideólogos modernos. El tema tiene cierta actualidad y de ahí que no me parezca enteramente reprochable arriesgarme a una digresión.

Nos habíamos acostumbrado a juzgar la historia como una lucha entre sistemas sociales antagónicos; al mismo tiempo, a fuerza de considerar a las civilizaciones como máscaras que encubren la verdadera realidad social —o sea: como "ideologías", en el sentido que daba Marx a esta palabra— habíamos terminado por atribuir un valor absoluto a los sistemas sociales y económicos. Doble error: por una parte hicimos precisamente de la "ideología" el valor histórico por excelencia; por la otra, incurrimos en un grosero maniqueísmo. Hoy no me parece ilegítimo volver a pensar que las civilizaciones, sin excluir el modo de producción económica y la técnica, son también expresión de un temple particular o, como se decía antes, del genio de los pueblos. Tal vez la palabra genio, por su riqueza de asociaciones, no sea la más a propósito: diré que se trata de una disposición

colectiva, más bien consecuencia de una tradición histórica que de una dudosa fatalidad racial o étnica. El genio de los pueblos sería aquello que modela a las instituciones sociales y que, simultáneamente, es modelado por ellas; no una potencia sobrenatural sino la realidad concreta de unos hombres, en un paisaje determinado, con una herencia semejante y cierto número de posibilidades que sólo se realizan por y gracias a la acción del grupo. En fin, cualquiera que sea nuestra idea sobre las civilizaciones, cada día me parece menos fácil sostener que son meros reflejos, sombras fantásticas: son entidades históricas, realidades tan reales como los utensilios técnicos. Son los hombres que los manejan. Desde esta perspectiva la querella sino-soviética o la lenta pero inexorable disgregación de la alianza atlántica cobran otra significación.

En teoría, la enemistad entre rusos y chinos es inexplicable, ya que se trata de sistemas sociales semejantes y que, también en teoría, al suprimir el capitalismo han abolido la rivalidad económica, es decir, la raíz misma de las contiendas políticas. Sin embargo, a pesar de que la disputa ideológica no tiene orígenes económicos ni sociales, asume la misma forma de las pugnas entre naciones capitalistas.⁷ Por su parte, los "realistas" empíricos afirman que la querella sobre la interpretación de las escrituras, la "ideología", efectivamente es una máscara —sólo que no encubre realidades económicas o sociales sino la ambición de grupos rivales que luchan por la hegemonía. ¿No hay más?

⁷ "Al mismo tiempo que la oposición de clases en el seno de las naciones —dice el Manifiesto Comunista— desaparecerá el antagonismo entre las naciones."

¿Cómo no ver en ese conflicto el choque de maneras de ver y sentir diferentes, cómo ignorar que unos son chinos y otros rusos? Los chinos son chinos desde hace más de tres mil años y no es fácil que un cuarto de siglo de régimen revolucionario haya borrado milenios de confucianismo y taoísmo. Los rusos son más jóvenes pero son los herederos de Bizancio.

Otro tanto puede decirse de las dificultades a que se enfrenta la alianza atlántica. La incipiente unidad europea ha puesto de relieve que las afinidades entre los europeos, desde España hasta Polonia, son mayores y más profundas que los lazos que unen a los Estados Unidos y la Gran Bretaña con sus aliados continentales. Se trata de algo que tiene escasa relación con los regímenes sociales imperantes. Desde la guerra de cien años los ingleses se han opuesto a todas las tentativas de unificación europea, vengan de la izquierda o de la derecha. Y ninguno de sus filósofos políticos se ha interesado realmente en esta idea. Los Estados Unidos han seguido la misma política de disgregación, primero en la América Latina y después en el mundo entero. Esta política no se debe al azar ni es únicamente el reflejo de una maquiavélica voluntad de dominación universal. Es un estilo histórico, la forma en que se manifiestan una tradición y una sensibilidad. Los anglosajones son una rama de la civilización occidental que se define ante todo por su voluntad de separación: son excéntricos y periféricos. La tradición latina y la germánica son centrípetas; la anglosajona es centrífuga o, más bien, pluralista. Ambas tendencias operan desde la disolución del mundo medieval. No eran claramente visibles en la época del

apogeo de las nacionalidades porque las cubría la agitación de las luchas entre los Estados nacionales. Hoy que éstos tienden a agruparse en unidades más vastas, aparece a la superficie la escisión que divide a Occidente desde el Renacimiento: la tendencia pluralista y la tradición romano-germánica. Aunque la generación modernista ignoró la sociología y la economía, vislumbró que los conflictos entre civilizaciones no se reducen a la lucha por los mercados ni a la voluntad de poder.

Nada más ajeno a Darío que el maniqueísmo. Nunca creyó que las verdades fuesen exclusivas y prefería asumir la contradicción a postular algo que negase a los otros. Veía en el imperialismo yanqui el principal obstáculo a la unión de los pueblos de habla española y portuguesa. No se equivocaba. Tampoco se equivocaba al admirar a los Estados Unidos y en proponernos sus virtudes como un ejemplo. En realidad ningún hispanoamericano se ha atrevido a negar la existencia y el valor de la civilización anglosajona. En cambio, ellos han negado la nuestra con frecuencia. Nuestro resentimiento contra los Estados Unidos es superficial: celos, sentimiento de inferioridad y, sobre todo, la irritación de aquel que es pobre y débil al verse tratado sin equidad. En América Latina no hay mala voluntad hacia los angloamericanos. La verdadera malevolencia es de ellos y su raíz, a mi juicio, es doble: el sentimiento (inconfesado) de culpa histórica; y la envidia (igualmente inconfesada) ante formas de vida que la conciencia puritana y pragmática encuentra a un tiempo inmorales y deseables. Por ejemplo, nuestra concepción del ocio los fascina y les repugna y de ambas maneras los perturba: pone en

tela de juicio su sistema de valores. La inseguridad psíquica de los angloamericanos, cuando no estalla en violencia, se recubre con afirmaciones moralistas. Esta actitud los lleva a disminuir o negar al interlocutor: ellos representan el bien y los otros el error. El diálogo histórico con ellos es particularmente difícil porque asume siempre la forma del juicio, el proceso o el contrato. Nuestra actitud ante los angloamericanos también es ambivalente: los imitamos y los odiamos. Pero no los negamos. Aunque nos hicieron y nos hacen daño, nos rehusamos a verlos como una especie distinta a la nuestra, encarnación del mal. Por tradición católica y liberal nos repugna toda visión exclusiva del hombre, todo puritanismo. Rubén Darío compartía los sentimientos de la mayoría de América Latina. Por lo demás, no era un pensador político y su carácter no era inflexible: ni en la vida pública ni en la privada fue un modelo de rigor. Así, no es extraño que en 1906, al asistir como delegado de su país a la Conferencia Panamericana de Río de Janeiro, escriba *Salutación al Aguila*. Este poema, que celebra algo más que la colaboración entre las dos Américas, podría hacernos dudar de su sinceridad. Seríamos injustos: fue honrado en su explicable y espontáneo entusiasmo. No le duró mucho. Él mismo lo confiesa en su *Epístola* a la señora de Lugones: "En Río de Janeiro... yo panamericanicé / con un vago temor y muy poca fe." Prueba de su soberana indiferencia por la coherencia política: ambos poemas figuran, a pocas páginas de distancia, en el mismo libro.

A pesar de estos vaivenes Darío no cesó de profetizar la resurrección de los pueblos hispanoamericanos. Aunque nunca lo dijo claramente, creía

que si el pasado había sido indio y español, el futuro sería argentino y, tal vez, chileno. Nunca se le ocurrió pensar que la unidad y el renacimiento de nuestros pueblos sólo podía ser obra de una revolución que echase abajo los regímenes imperantes en su tiempo y, con raras excepciones, en el nuestro. El *Canto a la Argentina* (1910) reúne sus ideas predilectas: paz, industria, cosmopolitismo, latinidad. El evangelio de la oligarquía hispanoamericana de fines de siglo, con su fe en el progreso y en las virtudes sobrehumanas de la inmigración europea. No falta siquiera la denuncia del "extravío" revolucionario: "Ananké la bomba puso en la mano de la Locura." El poema es un himno a Buenos Aires, la Babel venidera: "concentración de vedas, biblias y coranes". Una cosmópolis a la manera de Nueva York pero "con perfume latino". Los asuntos latinoamericanos no fueron los únicos que lo apasionaron. Fue un enamorado de Francia ("¡Los bárbaros, cara Lute-cial!") y un pacifista ardiente. El *Canto de esperanza*, poema contra la guerra, contiene algunos versos milagrosos, como el inicial: "Un gran vuelo de cuervos mancha el azul celeste..." No todo el poema tiene el mismo aliento.

La poesía de inspiración política e histórica de Darío ha envejecido tanto como la versallesca y decadente. Si ésta hace pensar en la tienda de curiosidades, aquélla recuerda los museos de historia nacional: glorias oficiales, glorias apolilladas. Si se comparan sus poemas con los de Whitman se advierte inmediatamente la diferencia. El poeta yanqui no escribe sobre la historia sino desde ella y con ella: su palabra y la historia angloamericana son una y la misma cosa. Los poemas del

hispanoamericano son textos para ser leídos en la tribuna, ante un auditorio de fiesta cívica. Hay momentos, claro está, en que el poeta vence al orador. Por ejemplo, la primera parte de *A Roosevelt*, modelo de insolencia y hermosa desenvoltura; algunos fragmentos de *Canto a la Argentina*, cuyos aciertos verbales recuerdan a Whitman, un Whitman latino y que ha leído a Virgilio; ciertos relámpagos de visionario en el *Canto de esperanza*... No es bastante. Darío tiene poco que decir y su pobreza se reviste de oropel. Emite opiniones, ideas generales; le falta la mirada de Whitman, la mirada fundida a lo que ve, la realidad sufrida y gozada. Los poemas de Darío carecen de sustancia: suelo, pueblo. Sustancia: lo que está abajo y nos sostiene y alimenta. ¿Vio la miseria de nuestra gente, olió la sangre de los mataderos que llamamos guerras civiles? Tal vez quiso abarcar demasiado: el pasado precolombino, España, el presente abyecto, el futuro radioso. Olvidó o no quiso ver la otra mitad: las oligarquías, la opresión, ese paisaje de huesos, cruces rotas y uniformes manchados que es la historia latinoamericana. Tuvo entusiasmo; le faltó indignación.

Una gran ola sexual baña toda la obra de Rubén Darío. Ve al mundo como un ser dual, hecho de la continua oposición y copulación entre el principio masculino y el femenino. El verbo amar es universal y conjugarlo es practicar la ciencia suprema: no es un saber de conocimiento sino de creación. Pero sería inútil buscar en su erotismo esa concentración pasional que se vuelve incandescente punto fijo. Su pasión es dispersa y tiende a confundirse con el vaivén del mar. En un poema muy conocido confiesa: "Plural ha sido la

celeste / historia de mi corazón." Extraño adjetivo: si llamamos *celeste* a ese amor que nos lleva a ver en la persona amada un reflejo de la esencia divina o de la Idea, su pasión responde difícilmente al calificativo. Quizá otra acepción de la palabra le convenga: su corazón no se alimenta de la visión del cielo inmóvil pero obedece al movimiento de los astros. La tradición de nuestra poesía amorosa, provenzal o platónica, concibe a la criatura como una realidad refleja; el fin último del amor no es el abrazo carnal sino la contemplación, prólogo de las nupcias entre el alma humana y el espíritu. Esa pasión es pasión de unidad. Darío aspira a lo contrario: quiere disolverse en cuerpo y alma en el cuerpo y el alma del mundo. La historia de su corazón es plural en dos sentidos: por el número de mujeres amadas y por la fascinación que experimenta ante la pluralidad cósmica. Para el poeta platónico la aprehensión de la realidad es un paulatino tránsito de lo vario a lo uno; el amor consiste en la progresiva desaparición de la aparente heterogeneidad del universo. Darío siente esa heterogeneidad como la prueba o manifestación de la unidad: cada forma es un mundo completo y simultáneamente es parte de la totalidad. La unidad no es una; es un universo de universos, movido por la gravitación erótica: el instinto, la pasión. El erotismo de Darío es una visión mágica del mundo.

Amó a varias mujeres. No fue lo que se llama un amante afortunado. (¿Qué se quiere decir con esa expresión?) Sus desventuras, si lo fueron realmente, no explican la sucesión de amoríos ni la sustitución de un objeto erótico por otro. Como casi todos los poetas de nuestra tradición, dice

que persigue un amor único; en verdad, experimenta un perpetuo vértigo ante la totalidad plural. No el amor celeste ni la pasión fatal; ni Laura ni Juana Duval. Sus mujeres son la Mujer y su Mujer las mujeres. Y más: la Hembra. Sus arquetipos femeninos son Eva y Cipris. Ellas "concentran el misterio del corazón del mundo". Misterio, corazón, mundo: entraña femenina, matriz primordial. Aprehensión sensual de la realidad: en la mujer "se respira el perfume vital de cada cosa". Ese perfume es lo contrario de una esencia: es el olor de la vida misma. En el mismo poema Darío evoca una imagen que también sedujo a Novalis: el cuerpo de la mujer es el cuerpo del cosmos y amar es un acto de canibalismo sagrado. Pan sacramental, hostia terrestre: comer ese pan es apropiarse de la sustancia vital. Arcilla y ambrosía, la carne de la mujer, no su alma, es *celeste*. Esta palabra no designa a la esfera espiritual sino a la energía vital, al soplo divino que anima la creación. Unos versos más adelante la imagen se hace más precisa y osada: el "semen es sagrado". Para Darío el licor seminal no sólo contiene en germen al pensamiento sino que es materia pensante. Su cosmología culmina en un misticismo erótico: hace de la mujer la manifestación suprema de la realidad plural y endiosa al semen.

Los actores de esta pasión no son personas sino fuerzas vitales. El poeta no busca salvar su yo ni el de su amada sino confundirlos en el océano cósmico. Amar es ensanchar el ser. Estas ideas, corrientes en la alquimia sexual del taoísmo y en el tantrismo budista e hindú, nunca habían aparecido con tal violencia en la poesía castellana, toda ella impregnada de cristianismo. (Las fuentes del

erotismo español son otras: la poesía provenzal, la mística árabe y la tradición platónica del Renacimiento italiano.) No es fácil que Darío se haya inspirado directamente en los textos orientales, aunque sin duda tuvo vagas nociones de esas filosofías. En todo esto hay un eco de sus lecturas románticas y simbolistas pero hay algo más: esas visiones son la expresión fatal y espontánea de su sensibilidad y de su intuición. La originalidad de nuestro poeta consiste en que, casi sin proponérselo, resucita una antigua manera de ver y sentir a la realidad. Al redescubrir la solidaridad entre el hombre y la naturaleza, fundamento de las primeras civilizaciones y religión primordial de los hombres, Darío abre a nuestra poesía un mundo de correspondencias y asociaciones. Esta vena de erotismo mágico se prolonga en varios grandes poetas hispanoamericanos, como Pablo Neruda.

La imaginación de Darío tiende a manifestarse en direcciones contradictorias y complementarias y de ahí su dinamismo. A la visión de la mujer como extensión y pasividad animal y sagrada —arzilla, ambrosía, tierra, pan— sucede otra: es la “Potente a quien las sombras temen, la reina sombría”. Potencia activa, dispensa con indiferencia el bien y el mal. Encarna, diría, la profunda, sagrada amoralidad cósmica. Es la sirena, el monstruo hermoso, tanto en el sentido físico como en el espiritual. En ella confluyen todos los opuestos: la tierra y el agua, el mundo animal y el humano, la sexualidad y la música. Es la forma más completa de la mitad femenina del cosmos y en su canto salvación y perdición son una misma cosa. La mujer es anterior a Cristo: lava todos

los pecados, disipa todos los miedos y su virtud lustral es tal que “al torcer sus cabellos, apaga al infierno”. Sus atributos son dobles: es agua pero también es sangre. Eva y Salomé:

Y la cabeza de Juan el Bautista,
ante quien tiemblan los leones,
cae al hachazo. Sangre llueve.
Pues la rosa sexual
al entreabrirse
conmueve todo lo que existe
con su efluvio carnal
y con su enigma espiritual.

Los arquetipos de su universo son la matriz y el falo. Están en todas las formas: “el peludo cangrejo tiene espinas de rosa / y los moluscos reminiscencias de mujeres”. La seducción del segundo verso no proviene únicamente del ritmo sino de la conjunción de tres realidades distintas: moluscos, mujeres y reminiscencias. La alusión a vidas anteriores es frecuente en la poesía de Darío e implica que la cadena de las correspondencias es también temporal. La analogía es el tejido viviente de que están hechos espacio y tiempo: es infinita e inmortal. El carácter enigmático de la realidad consiste en que cada forma es doble y triple y cada ser es reminiscencia o prefiguración de otro. Los monstruos ocupan un lugar privilegiado en este mundo. Son los símbolos, “vestidos de belleza”, de la dualidad, el signo viviente del ayuntamiento cósmico: “el monstruo expresa un ansia del corazón del Orbe”. La filosofía de Darío se resuelve en esta paradoja: “saber ser lo que sois, enigmas siendo formas”. Si todo es doble y todo está animado, toca al poeta descifrar las “confidencias del viento, la tierra y el mar”. El poeta es como un ser sin me-

moria, como un niño perdido en una ciudad extraña: no sabe ni de dónde viene ni adónde va. Pero esta ignorancia esconde un saber informe. Frente al mar catalán: "siento en roca, aceite y vino, / yo mi antigüedad". Niño milenar, el poeta es la conciencia del olvido en que se sustenta toda vida humana: sabe que perdimos algo en el origen pero no sabe con certeza qué fue lo que perdimos o nos perdió. Percibe "fragmentos de conciencias de ahora y ayer", mira al sol negro, llora por estar vivo y se asombra de su muerte.

La crítica universitaria generalmente ha preferido cerrar los ojos ante la corriente de ocultismo que atraviesa la obra de Darío. Este silencio daña la comprensión de su poesía. Se trata de una corriente central y que constituye no sólo un sistema de pensamiento sino de asociaciones poéticas. Es su idea del mundo o más bien: su imagen del mundo. Como otros creadores modernos que se han servido de los mismos símbolos, Darío transforma la "tradición oculta" en visión y palabra. En un soneto no recogido en libro durante su vida confiesa: "En las constelaciones Pitágoras leía, / yo en las constelaciones pitagóricas leo." En la "confusión de su alma" la obsesión de Pitágoras se mezcla con la de Orfeo y ambas con el tema del doble. La dualidad adquiere ahora la forma de un conflicto personal: ¿quién y qué es él? Sabe que es, "desde el tiempo del Paraíso, reo"; sabe que "robó el fuego y robó la armonía"; sabe que "es dos en sí mismo"; y que "siempre quiere ser otro". Sabe que es un enigma. Y la respuesta a este enigma es otro:

En la arena me enseña la tortuga de oro
hacia dónde conduce de las musas el coro
y en dónde triunfa augusta la voluntad de Dios.

En otro soneto, dedicado a Amado Nervo y que pertenece también a la obra dispersa, la tortuga de oro aparece como el emblema del universo. Esta composición me parece ser una de las claves del Darío mejor y menos conocido y merecería un análisis detenido. Aquí apunto sólo mi perpleja fascinación. Los signos que traza la tortuga en el suelo y los que se dibujan en su carapacho "nos dicen al Dios que no se nombra". La forma en que se revela esa divinidad innombrable es un círculo; ese círculo "encierra la clave del enigma / que a Minotauro mata y a la Medusa asombra". En el soneto que cité primero la enseñanza de la tortuga consiste en mostrarle al poeta la "voluntad de Dios"; en el que ahora comento esa voluntad se identifica con el eterno retorno. La obra divina es la revolución cíclica que pone arriba lo que estaba abajo y obliga a cada cosa a transformarse en su contrario: inmola al Minotauro y petrifica a la Medusa. En el espíritu del poeta los signos de la tortuga se convierten en un "ramo de sueños" y un "mazo de ideas florecidas". Unión del mundo vegetal y el mental. Esta imagen se resuelve en otra más, predilecta del poeta: esos signos son los de la música del mundo. Son el emblema del movimiento cíclico y el secreto de la armonía: la orquesta "y lo que está suspenso entre el violín y el arco". Verso henchido de adivinaciones y reminiscencias: momento en que se detiene, sin detenerse, la voluntad circular que perpetuamente recomienza.

La analogía no es perfecta. Hay una falla en el tejido de llamadas y respuestas: el hombre. En *Augurios* pasan sobre la cabeza del poeta el águila, el buho, la paloma, el ruiseñor y cada uno de

esos pájaros es un agüero de fuerza, saber o sensualidad. De pronto la enumeración cambia de rumbo, el lenguaje simbolista se quiebra e irrumpe el habla directa: "Pasa un murciélago / pasa una mosca / un moscardón..." No pasa nada y llega la muerte. Sorprende el tono amargo y el voluntario, dramático prosaísmo de las líneas finales. Disolución del sueño en la sórdida muerte cotidiana. El tema de nuestra finitud adopta a veces la forma cristiana. En *Spes* el poeta pide a Jesús, "incomparable perdonador de injurias", la resurrección: "dime que este espantoso horror de la agnía / que me obsede, es no más de mi culpa nefanda". Pero Cristo es sólo uno de sus dioses, una de las formas de ese Dios que no se nombra. Aunque a Darío le repugnaba el ateísmo racionalista y su temperamento era religioso, y aun supersticioso, no puede decirse que sea un poeta cristiano, ni siquiera en el sentido polémico en que lo fue Unamuno. El terror de la muerte, el horror de ser, el asco de sí mismo, expresiones que aparecen una y otra vez a partir de *Cantos de vida y esperanza*, son ideas y sentimientos de raíz cristiana; pero falta la otra mitad, la escatología del cristianismo. Nacido en un mundo cristiano, Darío perdió la fe y se quedó, como la mayoría de nosotros, con la herencia de la culpa, ya sin referencia a una esfera sobrenatural.

El sentimiento de la mancha original impregna mucho de sus mejores poemas: ignorancia de nuestro origen y de nuestro fin, miedo ante el abismo interior, horror de vivir a tientas. La fatiga nerviosa, exacerbada por una vida desordenada y los excesos alcohólicos, el ir y venir de un país a otro, contribuyeron a su desasosiego. Iba sin rumbo

fijo, hostigado por el ansia; después caía en letargos que eran "pesadillas brutales" y la muerte se le aparecía alternativamente como pozo sin fin o despertar glorioso. Entre esos poemas, escritos en un lenguaje sobrio y reticente, oscilante entre el monólogo y la confesión, me conmueven sobre todo los tres *Nocturnos*. No es difícil advertir su semejanza con ciertos poemas de Baudelaire, como *L'Examen de minuit* o *Le Gouffre*.⁸ El primero y el último de los *Nocturnos* terminan con el presentimiento de la muerte. No la describe y se limita a nombrarla con el pronombre: Ella. En cambio, la vida se le aparece como un mal sueño, abigarrada colección de momentos grotescos o terribles, actos irrisorios, proyectos no realizados, sentimientos manchados. Es la angustia de la noche urbana, ese silencio interrumpido por "el resonar de un coche lejano" o por el zumbido de la sangre: oración que se vuelve blasfemia, cuenta sin fin del solitario frente a un futuro cerrado como un muro. Pero todo se resuelve en alegría serena si Ella aparece. El erotismo de Darío no se resigna y hace nupcias del morir.

En el *Poema del otoño*, una de sus grandes y últimas composiciones, se unen los dos ríos que alimentan su poesía: la meditación ante la muerte y el erotismo panteísta. El poema se presenta como variaciones sobre el viejo y gastado tema de la brevedad de la vida, la flor del instante y otros lugares comunes; al final, el acento se vuelve más grave y desafiante: ante la muerte el poeta no afirma su vida propia sino la del universo. En su crá-

⁸ En la breve composición sin título que se inicia con la línea "¡Oh terremoto mental!", Darío cita expresamente al poeta francés.

neo, como si fuese un caracol, vibran la tierra y el sol; la sal del mar, savia de sirenas y tritones, se mezcla a su sangre; morir es vivir una vida más vasta y poderosa. ¿Lo creía realmente? Es verdad que temía a la muerte; también lo es que la amó y la deseó. La muerte fue su medusa y su sirena. Muerte dual, como todo lo que tocó, vio y cantó. La unidad es siempre dos. Por eso su emblema, como lo vio Juan Ramón Jiménez, es el caracol marino, silencioso y henchido de rumores, infinito que cabe en una mano. Instrumento musical, resuena con un "incógnito acento"; talismán, Europa lo ha tocado "con sus manos divinas"; amuleto erótico, convoca a "la sirena amada del poeta"; objeto ritual, su ronca música anuncia el alba y el crepúsculo, la hora en que se juntan la luz y la sombra. Es el símbolo de la correspondencia universal. Lo es también de la reminiscencia: al acercarlo a su oído escucha la resaca de las vidas pasadas. Camina sobre la arena, allí donde "dejan los cangrejos la ilegible escritura de sus huellas" y su mirada descubre a la concha marina: en su alma "otro lucero como el de Venus arde". El caracol es su cuerpo y es su poesía, el vaivén rítmico, el girar de esas imágenes en las que el mundo se revela y se oculta, se dice y se calla. En el segundo *Nocturno* hace la cuenta de lo que vivió y no vivió, dividido "entre un vasto dolor y cuidados pequeños", entre recuerdos y desgracias, iluminaciones y dichas violentas:

Todo esto viene en medio del silencio profundo
en que la noche envuelve la terrena ilusión,
y siento como un eco del corazón del mundo
que penetra y conmueve mi propio corazón.

En 1914, ya Europa en guerra, Darío regresa a América. En los últimos tiempos, los apuros materiales se añadían a los trastornos del cuerpo y el alma. Concibió el proyecto de realizar una gira de conferencias por el continente, acompañado por un compatriota suyo que actuaba como su empresario. En Nueva York cayó enfermo. Su compañero lo abandonó. Herido de muerte, se traslada a Guatemala. Allí lo recoge la implacable Rosario Murillo, que lo lleva a Nicaragua. Muere en su casa, el 6 de febrero de 1916. "El caracol la forma tiene de un corazón." Fue su pecho de vivo y su cráneo de muerto.

Delhi, a 6 de octubre de 1964.

EL CAMINO DE LA PASIÓN

(Ramón López Velarde)

I. LA BALANZA CON ESCRÚPULOS

Hemos perdido la inteligencia del lenguaje usual y el diccionario susurra...

R. L. V.

La lectura del libro que ha consagrado el señor Allen W. Phillips a Ramón López Velarde me incitó a reflexionar nuevamente sobre el caso de este poeta.¹ Lo que primero sorprende es su fortuna literaria. Su poesía, escasa y difícil, tras un periodo inicial de incomprensión pública, ha logrado entre nosotros una resonancia y una permanencia que no han obtenido obras más vastas y accesibles. En vida publicó solamente dos libros de poemas: *La sangre devota* (1916) y *Zozobra* (1919); después de su muerte se han editado tres volúmenes: uno de poesía, *El son del corazón* (1932) y dos de prosa, *El minuterio* (1923) y *El don de febrero* (1952); aún andan dispersos varios poemas, artículos y algunos cuentos. ¿Lo que dejó es realmente una obra? Poco se salva, para mí, de lo que escribió hasta 1915 y pienso, contra la opinión de muchos, que su muerte prematura interrumpió su creación precisamente en el momento en que tendía a convertirse en una contemplación amorosa de la realidad, tal vez menos intensa pero más amplia que la concentrada poesía de su libro central, *Zozobra*. Al mismo tiempo, López Velarde nos ha dejado unos cuantos poemas en verso y en prosa —no llegan a treinta— de tal modo perfectos que

¹ Ramón López Velarde, *el poeta y el prosista*. México, 1962.

resulta vano lamentarse por aquellos que la muerte le impidió escribir. Ese manojo de textos provoca en todo lector atento varias preguntas. La crítica, desde hace más de treinta años, se esfuerza en contestarlas: poeta de la provincia, poeta católico, poeta del erotismo y de la muerte y aun poeta de la Revolución. Y hay otras preguntas, más decisivas que las puramente literarias... Yo me propuse, una vez más, interrogar a esos poemas —como quien se interroga a sí mismo. Las páginas que siguen son mi respuesta. Pero antes debo decir algo del libro que me animó a escribir de nuevo sobre López Velarde.

El estudio del señor Phillips me parece lo más completo que se ha escrito sobre nuestro poeta. Es un resumen inteligente quiero decir: una exposición crítica, de todo lo que se ha dicho acerca del tema; asimismo, es una verdadera exploración de una obra singularmente compleja. En la historia de la crítica sobre López Velarde hay, a mi juicio, tres momentos: el ensayo de Xavier Villaurrutia que, literalmente, desenterró a un gran poeta sepultado bajo los escombros de la anécdota y el fácil entusiasmo; algunos valiosos estudios sobre aspectos parciales de la vida y la obra, entre los que destacan los de Luis Noyola Vázquez; y este libro del crítico norteamericano, que nos da al fin la posibilidad de una comprensión más cabal. Me interesaron sobremanera los capítulos sobre la formación de López Velarde. No creo que nadie, en su tiempo, se haya dado cuenta enteramente del sentido de su tentativa, excepto José Juan Tablada. Aunque la crítica se obstina en desdeñar tanto su influencia como el valor de su poesía, Tablada fue un estímulo y un ejemplo para López

Velarde.² Con esta salvedad, la vida literaria de nuestro poeta transcurrió entre la reserva del grupo del Ateneo —que tampoco mostró entusiasmo por Tablada— y la devoción cordial, pero limitada, de sus compañeros de generación. Poco antes de su muerte los jóvenes que más tarde se unirían en la revista *Contemporáneos*, descubrieron en él, ya que no un guía, un espíritu afín, otro solitario. Y uno de ellos, Xavier Villaurrutia, escribió años después un ensayo sobre su obra que, por su estricta geometría y su ritmo amplio y hondo, hace pensar en ciertos textos de Baudelaire.

Acerca de las influencias de poetas de lengua castellana en López Velarde, el libro de Phillips dice casi todo lo que hay que decir. El crítico norteamericano percibe ecos de los *Nocturnos* de *Cantos de vida y esperanza* en ciertos poemas de *La sangre devota*. Es verdad y su observación nos ayuda a definir el linaje poético de López Velarde. Yo agregaría algo: quizás hay que volver a leer al olvidado Efrén Rebolledo; algunos de sus

² Un testimonio curioso son las cartas cruzadas entre ambos, hacia 1919, a propósito de Apollinaire. *Calligrammes* aparece en 1918, pero el primer poema-ideograma, como al principio llamó Apollinaire a esas composiciones, fue publicado en 1914: *Lettre-Océan*. Escrito —¿o debo decir: dibujado?— sobre una "Carta Postal de la República Mexicana", contiene varias pintorescas alusiones a nuestro país y está dedicado a su hermano Albert Kostrowitky, que vivía en México desde 1913 (murió en 1919, sin haber regresado a Francia). José María González de Mendoza lo trató. Frecuentaban el gimnasio de la Y.M.C.A. y hablaban a veces de poesía. Un día tropezó con él en la calle de Balderas; Albert le mostró un telegrama de París y le dijo: "Ayer murió mi hermano. Era el mejor poeta de Francia, aunque pocos lo sabían..."

sonetos eróticos hacen pensar vagamente en poemas de *Zozobra*. En cuanto a las lecturas francesas: tal vez sería bueno consultar la primera edición de la *Antología* de Enrique Díez-Canedo y Fernando Fortún. Seguramente la conoció López Velarde. Hace años Neruda me confió que debía a ese libro su primer contacto con la poesía francesa; y subrayó: "como casi todos los poetas hispanoamericanos de esos tiempos..." Disiento de los párrafos consagrados a Francis Jammes; es evidente que López Velarde recogió la lección de este poeta pero su influencia, innegable, es externa. La verdadera influencia, para mí, es fecundación o iluminación; nace de un encuentro y es el resultado de una afinidad espiritual. Las influencias de Rodenbach y, sobre todo, de Verhaeren y Maeterlinck, me parecen más dudosas. Esos nombres formaban parte de la atmósfera intelectual y artística de aquellos días, eso es todo. Estos pequeños reparos no impiden que el estudio de Phillips confirme algo sobre lo que no se ha insistido bastante: la literatura francesa es mucho más determinante en López Velarde de lo que parece a primera vista.

El tema de las relaciones entre Baudelaire y nuestro poeta es capital. Aquí tampoco coincido enteramente con el señor Phillips. En un artículo sobre López Velarde, escrito en 1950, puse en duda esa semejanza, sostenida con gran sutileza por Villaurrutia. Hoy no diría lo mismo. En aquel artículo destacaba las diferencias entre ambos: el "abismo", para emplear la expresión de Xavier, que atrae a Baudelaire es el de la conciencia auto-suficiente y, simultáneamente, desvalida —de ahí la identificación del mal con la libertad humana y de éstos con la nada; López Velarde, en cambio,

siente la fascinación de la carne que es, siempre, fascinación ante la muerte: al ver "el surco que deja en la arena su sexo", el mundo se le vuelve "un enamorado mausoleo". La visión del cuerpo como presencia adorable y condenada a la putrefacción se acerca, pero no es idéntica, al vértigo del espíritu "celoso de la insensibilidad de la nada". Estas diferencias no deben ocultarnos muchas y profundas semejanzas. Los dos son "poetas católicos", no en el sentido militante o dogmático sino en el de su angustiosa relación, alternativamente de rebeldía y dependencia, con la fe tradicional; su erotismo está teñido de una crueldad que se revuelve contra ellos mismos: al *Je suis la plaie et le couteau* responde el mexicano con el *ser en un solo acto el flechador y la víctima*; ambos aman los espectáculos del lujo fúnebre: la cortesana, encarnación del tiempo y la muerte, las bailarinas, los payasos, la domadora, los seres al margen, imágenes de fasto y miseria. Hay en los dos la misma continua oscilación entre la realidad sórdida y la vida ideal ("edén provinciano" o "chambre spirituelle"); la idolatría por el cuerpo y el horror del cuerpo; la sistemática y voluntaria confusión entre el lenguaje religioso y el erótico, no a la manera natural de los místicos sino con una suerte de exasperación blasfema... En una palabra, hay el mismo amor por el *sacrilegio*.

Baudelaire es un espíritu incomparablemente más rico y profundo pero López Velarde es de su estirpe. Para comprobarlo basta enfrentar algunos poemas en prosa de *El minuterio* (entre otros *José de Arimatea*, *El bailarín*, *Obra maestra*) con ciertos textos de *Le Spleen de Paris*, por ejemplo: *L'Horloge*, *La Chambre Double*, *Mademoiselle Bis-*

touri... ¿Pero es necesario insistir? Tenemos la confesión de López Velarde: "seminarista sin Baudelaire, sin rima y sin olfato". Por cierto, Phillips cita una desdichada interpretación de Ortiz de Montellano ("olfato aquí quiere decir malicia") que ya en su hora provocó la razonada indignación de Villaurrutia. En efecto, aparte de que Montellano olvida que toda palabra poética contiene una pluralidad de significados, la poesía de López Velarde suscita una oleada de perfumes espesos e intensos, vibración que se prolonga en resonancias que yo me siento inclinado a llamar espirituales: incienso, olor de tierra mojada y de cirios, barro, azucena, almizcle, aromas de alcoba e iglesia, de lecho y cementerio... El catálogo es impresionante no sólo por el número sino por la complejidad de las sensaciones. Y en el centro de esa constelación sensual, como un ojo fijo, el nombre de Baudelaire: la conciencia sacrílega.

Las afinidades entre López Velarde y Laforgue me parecen indudables. Sobre esto sigo pensando todo lo que dije en mi artículo de 1950. Leída en francés, en traducción o conocida por intermedio de Lugones, la poesía de Laforgue es central en López Velarde. El poeta francés le revela el secreto de la fusión entre el lenguaje prosaico y la imagen poética, o sea, la receta de la incandescencia y el hielo verbales. No la oposición entre vida cotidiana y poesía sino su mezcla: las situaciones absurdas, las revelaciones oblicuas, los apartes, la alianza de lo grotesco, lo tierno y lo delirante. La luna y la ducha fría. Laforgue le enseña, sobre todo, a separarse de sí mismo, a verse sin complicidad: el monólogo, desdoblamiento del yo que habla en el yo que escucha. Rostro que se

contempla en el espejo convexo de la ironía, el monólogo introduce el prosaísmo como un elemento esencial del poema. Pero no debe confundirse el uso deliberado de prosaísmos con el empleo de lo que llaman lenguaje popular o folklórico. En España, por esos años, Machado pretende volver al habla del pueblo; y más tarde, aunque dentro de una estética más próxima a Jiménez, García Lorca y Alberti lo intentaron también. Cualquiera que sea nuestra opinión sobre estos poetas, no creo que nadie pueda ver en sus poemas algo que se parezca al lenguaje popular. No es difícil saber la razón: ese lenguaje es más bien una vaga noción filosófica, heredada de Herder y el romanticismo alemán, que tiene poca sustancia real.

El llamado lenguaje popular de la poesía española no viene del habla del pueblo sino de la canción tradicional; el prosaísmo de López Velarde y de otros poetas hispanoamericanos procede de la conversación, esto es, del lenguaje que efectivamente se habla en las ciudades. Por eso admite los términos técnicos, los cultismos y las voces locales y extranjeras. Mientras la canción a la manera tradicional es una nostalgia de otro tiempo, el prosaísmo enfrenta el idioma del pasado con el de ahora y crea así un nuevo lenguaje. Uno acentúa el lirismo; el otro tiende a romperlo: su función, dentro del poema, es la crítica de la poesía. López Velarde lo dice de una manera insuperable: "El sistema poético se ha convertido en sistema crítico." Sonambulismo y examen de conciencia. El tiempo, la famosa temporalidad, es abismal y discontinuo. La canción lo recubre, como el reloj que, al medir las horas, nos oculta al verdadero tiempo. La canción nos lleva a otros tiempos; el

poema que intenta López Velarde abre la conciencia al tiempo real. Operación violenta, pues el hombre, que vive en el tiempo y que quizá sólo sea tiempo, cierra los ojos y nunca quiere verlo, nunca quiere verse.

La forma predilecta de Laforgue y López Velarde es el poema de líneas sinuosas que imita la marcha zigzagueante del monólogo: confesión, exaltación, interrupción brusca, comentario al margen, saltos y caídas de la palabra y del espíritu. El monólogo es tiempo: canto y prosa. Por esto no se acomoda a la canción tradicional, con sus metros fijos y sus rimas previstas, y prefiere el verso suelto y la rima inesperada. La ironía es su freno y el adjetivo su espuela. De una manera aún más acusada que Laforgue y siguiendo en esto a Lugones —al que repetidamente compara con Góngora— nuestro poeta se propone que cada uno de sus poemas sea una “ecuación psicológica” y un organismo sensual, un objeto insólito. Imágenes barrocas, prosaísmos, confidencias y las adivinaciones de la sangre. Un estilo de sorpresas y un estilo combustible: el poema ha de ser fuego de artificios en el que se incendia realmente el poeta.

Aquí debo repetir que la influencia de Lugones en nuestro poeta fue decisiva. El lenguaje del *Lunario sentimental*, en el sentido más radical y amplio de la palabra lenguaje, es una de las claves del estilo de López Velarde. Gracias a Lugones, se descubre; pero apenas se encuentra a sí mismo, deja de parecerse al gran poeta argentino. Phillips observa con precisión: “en Lugones predominan lo burlesco y lo socarrón, lo festivo y lo pintoresco, lo exuberante y lo regocijado... En Laforgue y López Velarde la actitud es más pro-

funda: los dos esconden una inherente tristeza bajo la máscara de la ironía.” Yo diría que en Lugones no hay esa dimensión moral, herencia de Baudelaire, que es la conciencia de sí; tampoco el sentimiento de la soledad en la multitud urbana; ni, en fin, el sentido de lo sobrenatural. Lugones jamás habría escrito esta frase de López Velarde, que Laforgue hubiera firmado y que es, simultáneamente, la cifra de su estilo y la definición de sí mismo: “los pasos perdidos de la conciencia, el caer de un guante en un pozo metafísico...” Hay en estas líneas un presentimiento de algo que nunca vio: los cuadros de Chirico. Y otras cosas más... Ahora bien, aunque la afinidad es mayor entre el francés y el mexicano, Laforgue es más seco e intelectual; hay en su sonrisa un rictus mundano que delata un alma marchita. López Velarde es más ingenuo, serio y viril; se burla pero no reniega de la poesía y el amor. Algo decisivo los separa: la religiosidad, viva en uno, muerta en el otro.

Valdría la pena situar a López Velarde no sólo, como es uso y abuso, en el ámbito de la poesía mexicana sino en el campo más vasto de la literatura hispanoamericana y (¿por qué no?) universal. En aquellos años el joven Huidobro, en Santiago o en París, prepara una irrupción que desconcertará e irritará, entre otros, a Antonio Machado; en México (o más exactamente: en Bogotá), Tablada escribe *Un día*, delgado libro que López Velarde encontró “perfecto” y que nuestra crítica aún no digiere... ¿Y en el resto del continente y la península? Para encontrar un equivalente de la tentativa de López Velarde hay que ir a la lengua inglesa. Pound publica *Lustra* en

1916 y *Hugh Selwyn Mauberley* en 1920; esos mismos años son los de la iniciación de T. S. Eliot. Hay cierta semejanza entre el primer Eliot (hasta *The love song of Alfred S. Prufrock*) y el último López Velarde. Se trata, por supuesto, de un lejano aire de familia: ambos tienen algunos antepasados comunes. Esta semejanza es pasajera (puede decirse que Eliot principia donde termina López Velarde), pero revela hasta qué punto es superficial encerrar a nuestro poeta en el marco de la provincia. Su obra participa de las corrientes de la época, a pesar de la lejanía geográfica e histórica en que vivió. No, López Velarde no es un poeta provinciano, aunque el terruño natal sea uno de sus temas: los provincianos son la mayoría de sus críticos. Poemas como *El mendigo*, *Todo*, *Hormigas*, *Tierra mojada...*, *El candil*, *La última odalisca*, *La lágrima* y otros cuantos más —en verso y en prosa— lo hacen un poeta moderno, lo que no podía decirse, en 1916 o 1917, de casi ninguno de sus contemporáneos en lengua española.

Hay que repetirlo: la poesía moderna nace en Hispanoamérica antes que en España (con la única y gran excepción de Gómez de la Serna) y uno de sus iniciadores es López Velarde. Con él empieza una *visión* de las cosas que todavía seduce a espíritus tan opuestos como Jorge Luis Borges y Pablo Neruda. La mirada que se mira, el saber que se sabe saber, es el atributo (la condenación, sería más justo decir) del poeta moderno. López Velarde vive una compleja situación moral —y sabe que la vive, al grado que ese saber se le vuelve más real que la realidad vivida. En un artículo dice: "Aquel que sea incapaz de tomarse el pulso

a sí mismo, no pasará de borrajear prosas de pamplinas y versos de cáscara." Conciencia de su fatalidad y conciencia de esa conciencia: de ahí brotan la ironía y el prosaísmo, la violencia de la sangre y el artificio pérfido del adjetivo. Juego mortal de la reflexión: la transparencia de la palabra ante la opacidad de las cosas, la transparencia de la conciencia ante la opacidad de las palabras, el reflejarse sin fin de una palabra en otra, de una conciencia en otra... Este conflicto tiene un nombre: pluralidad. La conciencia anda perdida entre la dispersión de objetos, almas y cuerpos femeninos. La mujer es la llave del mundo, la presencia que reconcilia y ata las realidades disgregadas; pero es una presencia que se multiplica y así se niega en infinitas presencias, todas ellas mortales. Multiplicidad femenina: duplicidad de la muerte. Una y otra vez el poeta intenta reducir a unidad la dispersión. Una y otra vez la mujer se convierte en las mujeres y el poema en el fragmento. La unidad sólo se da en la muerte o en la conciencia solitaria. Poesía de solitario y para solitarios.

Concentrado y complejo, el estilo de López Velarde triunfa en lo que podría llamarse la *intensidad fija*: ese momento en que la sangre se agolpa, el pensamiento se suspende o el ánimo se arroba. El instante de frenesí que alcanza la cima y se inmoviliza para después anularse. Estética del corazón y sus latidos. Y también: estilo de la desmesura —no hacia afuera sino hacia dentro. Su tentación no es la inmensidad exterior sino lo infinitesimal; y su peligro es la afectación retorcida, no la vaguedad ampulosa. Muchas de sus frases, más que de la perfección, nos dan la sensa-

ción de la tortura del idioma. Hay que confesar que con frecuencia López Velarde es alambicado y que a veces es cursi. Una considerable porción de sus escritos de juventud, en prosa y en verso, me parecen sentimentales, artificiosos y, lo diré con franqueza, insoportables. Su gusto era exigente pero no impecable. La atmósfera literaria de aquellos días estaba contaminada por el "modernismo" agonizante y sus epígonos habían degradado su retórica en una feria de rarezas estereotipadas. El mismo Juan Ramón Jiménez no se libró del contagio sino años después. López Velarde nunca abandonó por completo algunos tics de la poesía anterior. Gorostiza insinúa que su condición de "payo" podría explicar algunas de esas afectaciones. Cualquiera que haya sido el origen de su actitud, la novedad esencial de su imaginación fue más poderosa que las equivocaciones de su gusto.

Poeta escaso, concentrado y complejo... A estos tres adjetivos hay que agregar otro: limitado. Sus temas son pocos; sus intereses espirituales, reducidos. La historia está ausente de su obra. Al escribir historia, me refiero a la general o universal. No hay otra: lo que se llama "historia patria" es espejo del hombre —y entonces es también universal— o es una anécdota de sobremesa. Tampoco aparece el conocimiento y sus dramas: jamás puso en duda la realidad del mundo o la del hombre y nunca se le hubiera ocurrido escribir *Muerte sin fin* o *Ifigenia cruel*. Las relaciones entre la vigilia y el sueño, el lenguaje y el pensamiento, la conciencia y la realidad —temas constantes de la poesía moderna, desde el romanticismo alemán— apenas tienen sitio entre sus preocupaciones. Sentó

a la belleza en sus rodillas pero ¿la "encontró amarga"? En todo caso, no la maldijo. No renegó ni profetizó. No quiso ser Dios ni sintió nostalgia por el estado bestial. No adoró a la máquina ni buscó la edad de oro entre los zulúes, los tarahumaras o los tibetanos. Excepto en un poema de hermosa violencia (*Mi corazón leal, se amerita...*) la rebeldía no lo conmovió. Su poesía no quiere "cambiar al hombre" ni "transformar al mundo". Insensible al rumor de futuro que en esos años se levanta por todos los confines del planeta, insensible a los grandes espacios que se abren al espíritu, insensible al planeta mismo, que emerge, por primera vez en la historia, como una realidad total... ¿sospechó que el hombre moderno, desde hace más de cien años, está desgarrado entre utopía y nihilismo? Lo que desveló a Marx, Nietzsche o Dostoiéwski, a él no le quita el sueño. En suma, es ajeno a casi todo lo que nos agita. Es una paradoja que un espíritu de tal modo impermeable a las angustias, deseos y temores de los demás, se haya convertido en esa figura equívoca que designa la frase: "poeta nacional". No sé si lo sea; sé que no quiso serlo. El secreto de esta paradoja está en su lenguaje, creación inimitable, fusión rara de la conversación y de la imagen insólita. Con ese lenguaje descubre que la vida cotidiana es enigmática.

Prosa y verso forman en su obra un sistema de vasos comunicantes. Villaurrutia escribió que el poeta "está casi siempre presente en lo que, sin hipérbole, podemos llamar las estrofas de *El minútero*". Phillips completa esta observación, que nos sirve para leer mejor los textos en prosa, con otra que nos ayuda a comprender más enteramen-

te los poemas: en su prosa López Velarde nos da, aunque nunca como demostración, ciertas claves de su estética. La unidad es orgánica, no intelectual. La lectura simultánea de prosa y verso nos permite someter a prueba tanto la lucidez de sus ideas sobre el mundo y el lenguaje como la autenticidad de sus poemas. El resultado, según ocurre con todos los verdaderos poetas, comprueba la coherencia entre instinto creador y conciencia crítica. Para López Velarde el mundo se nos entrega como sensación y emoción: "la naranja no es, en la lira, positiva o aristotélica; es simplemente, naranja. Una sola cosa sabemos: que el mundo es mágico." Proclamar que el mundo es mágico quiere decir que los objetos y los seres *están animados* y que una misma energía mueve al hombre y a las cosas. Toca al poeta nombrar esa energía, aislarla y concentrarla en el poema. Cada poema es un orbe diminuto de simpatías y repulsiones, un campo de relaciones mágicas y, así, un doble del mundo real. La fuerza que une y separa a las cosas se llama Eros:

En mi pecho feliz no hubo cosa
de cristal, terracota o madera
que abrazada por mí no tuviera
movimientos humanos de esposa.

Las cosas no se ordenan conforme a las jerarquías de la ciencia, la filosofía o la moral. El valor de los objetos no reside en su utilidad ni en su significación mundana (lógica o histórica) sino en su vivacidad: aquello que los une a los otros objetos en una suerte de copulación universal y los transforma en cosas nunca vistas. La metáfora

es el agente del cambio y su modo de acción es el abrazo. Las cosas diarias —la tina, el teléfono, el pabilo, el azúcar y su lenta disgregación, los armarios y su queja— contienen una carga mayor de energía mágica que las nombradas tradicionalmente por los poetas. Expresiones coloquiales, utensilios y situaciones cotidianas sufren una dichosa metamorfosis. La redención alcanza también a los desperdicios, como en estas líneas de *El perro de San Roque*:

Mi carne es combustible y mi conciencia parda;
efímeras y agudas refulgen mis pasiones
cual vidrios de botella que erizaron la barda
del gallinero, contra los gatos y ladrones.

López Velarde no se propone tanto conquistar lo maravilloso —la creación de otra realidad— como descubrir la verdadera realidad de las cosas y de sí mismo. Su empresa es mágica; quiere obligar a las cosas, por medio de la metáfora, a volver sobre sí mismas para que sean lo que realmente son. El mundo no es nunca plenamente lo que es —López Velarde tuvo una conciencia muy aguda de nuestra falta de ser— excepto en algunos momentos privilegiados y que no es exagerado llamar eléctricos. Esos instantes son las sensaciones, las emociones, las iluminaciones que nos dan ciertas contadas experiencias. La metáfora debe ser el equivalente, es decir: el doble analógico, de esos estados de excepción y de ahí su concentración, su aparente oscuridad y sus paradojas. Pero ¿cómo pueden las cosas ser ellas mismas si la metáfora, el abrazo universal, las cambia en otras cosas? López Velarde no concibe al lenguaje como

vestidura. O más bien, es una vestidura que, al ocultar, descubre. La función de la metáfora es desnudar: "para los actos trascendentales —sueño, baño o amor— nos desnudamos". El arte poético es la ciencia de la iluminación. Su claridad desnuda y, a veces, desuella. Su luz es insoportable: "la suprema nitidez obliga a las buenas gentes a quedarse en tinieblas, como les ocurriría si en lugar de un foquillo eléctrico tuviesen a Sirio al lado de la cama. Casi todos los que han pedido claridad literaria en el curso de los siglos, han pedido, realmente, una moderación de luz, a fin de guardarse la retina sin choques, dentro de una penumbra rutinaria..." Así pues, la poesía no sólo es revelación sino deslumbramiento.

La provincia es uno de sus temas. O mejor dicho: es un campo magnético, al que vuelve una y otra vez, sin jamás regresar del todo. Pero no sólo lo mueven sus sentimientos; la provincia es una dimensión de su estética. La vida de las ciudades y villorrios del interior —"cielo cruel y tierra colorada"— le ofrece un mundo de situaciones, seres y cosas no tocado por los poetas del "modernismo". Ciertamente, la Revolución mexicana, que despojó lugares, repobló otros, dispersó y reunió a las gentes y reveló a todos una patria desconocida, contribuyó a su descubrimiento. En sus manos esa materia en bruto sufre la misma transformación que el lenguaje cotidiano y los objetos de uso diario. Sometida a la doble presión de la alquimia verbal y de la ironía, la sencillez aldeana se convierte en un condimento raro, una extrañeza más que incrusta en el discurso de la poesía tradicional. El ejemplo más notable de esta metamorfosis es *El retorno maléfico*. Ante el "hijo pródigo" que

regresa a la casa paterna, los medallones de yeso de la puerta entornan "los párpados narcóticos", se miran y se dicen: "¿qué es eso?". En el patio hay "un brocal ensimismado, con un cubo de cuero goteando su gota categórica". En el jardín: "el amor amoroso de las parejas pares". Arte de contrastes: la irrupción del "gendarme que pita" o los gorjeos de la solterona cantando un aria pasada de moda, acentúan el carácter sonámbulo de la evocación. Las muchachas que aparecen, unos versos después, "frescas y humildes como humildes coles", podrán ser todo lo simples que se quiera (ya se verá que no lo son tanto) pero la imagen que ha escogido el poeta para mostrarlas, "a la luz de dramáticos faroles", es de una sencillez endiablada.

Humildemente ofrece una serie de "vistas fijas" de las calles del pueblo, a la hora en que pasa el Santísimo Sacramento. Seres y cosas se inmovilizan, como "juguetes sin cuerda":

Mi prima, con la aguja
en alto, tras sus vidrios,
inmóvil, con un gesto de estatua...
El húmedo corpiño
de Genoveva, puesto
a secar, ya no baila
arriba del tejado...

El viático y el corpiño. No dos símbolos: dos realidades. Del cuadro pintoresco e irónico, el poema pasa a la veneración: las naranjas "cesan de crecer", todo "está de rodillas y en el polvo las frentes..." No de un salto sino con un movimiento imperceptible, la descripción se vuelve canto y el canto silencio. Esta visión de la provincia no

es costumbrista sino mágica. La estética de López Velarde descende del arte barroco —¿es necesario recordar al Góngora de *Hermana Marica...*?— y tiende a un expresionismo muy español. (Él me corregiría, diciendo: “y criollo”.) Su nacionalismo brota de su estética —y no a la inversa. Es parte de su amor a esa realidad que todos los días vemos con mirada desatenta y que espera unos ojos que la salven. Su nacionalismo es un *descubrimiento*, mientras que el de sus imitadores es una complaciente repetición de lo ya dicho. En un artículo muy citado habla de “la novedad de la patria”. Un nacionalista común y corriente habría escrito: “la antigüedad (o la eternidad o la grandeza) de la patria”. Lo que él llama “criollismo” es una actitud estética: debemos usar las palabras que todos decimos porque son palabras nuevas, *nunca dichas* por la poesía.

La provincia tiene, además, un significado espiritual. Si se piensa en términos de espacio, es lo distante y lo cerrado. Si de lo físico se pasa a lo moral, es lo intacto y lo intocable: la virginidad femenina, la entereza masculina. Su pueblo, mutilado por la metralla de la contienda civil, es un “edén subvertido”, un paraíso arrasado al que “será mejor no regresar”. Pero la guerra y la dispersión, que han desfigurado al pueblo, también han hecho un desterrado y un inválido de López Velarde. También hay “aciagos mapas” en su cuerpo y en su espíritu: las cicatrices de los amores, las dudas, las cóleras, las resignaciones, todos los actos y las omisiones de una conciencia a la intemperie. Conoce las ciudades, es el pródigo que entra con “pies advenedizos” a la casa de su infancia y encuentra que nadie lo reconoce. Paraíso

infantil o reino de la pasión adolescente, la provincia no es tanto un punto en el espacio como la nostalgia de un bien irrecuperable. Él lo sabe, aunque se defiende con la ironía: por las callejuelas de Zacatecas —altas y bajas del piso que son “una broma pesada”— desfilan “católicos de Pedro el Ermitaño y jacobinos de la Era terciaria”. Y sin embargo, el encanto persiste. La ciudad natal lo “tienta con un mixto halago de fósil y de miniatura”. Se ve caminando por sus calles: “yo no soy más que una bestia deshabitada que cruza por un pueblo ficticio. Metido ya en el lecho, como en un sarcófago, el reloj del Santuario deja caer las doce. El trueno rueda y todo se vuelve nugatorio.” —Amarga visión: ¿ha muerto la provincia o López Velarde es el muerto? Símbolo de la lejanía física y de la inocencia perdida, la provincia pertenece al *antes* y al *después*. Es una dimensión temporal: encarna el pasado pero igualmente prefigura lo que volverá a ser. Ese futuro se identifica con la muerte: el edén sólo se abrirá para el agonizante. La relación entre López Velarde y la provincia es la misma que lo une a Fuensanta. Son una distancia que sólo la muerte puede abolir:

Cuando me sobrevenga
el cansancio del fin,
me iré, como la grulla
del refrán, a mi pueblo...

Es difícil hablar de *La suave patria*. Este hermoso e infortunado poema no merecía haber sido manoseado con tanta torpeza. (¿O su destino público es la suerte que corre toda belleza provocativa y demasiado evidente?) Principiaré por decir

que *La suave patria* tolera las complicidades sentimentales, no las ideológicas. Cualesquiera que hayan sido sus opiniones políticas, y nunca fueron muy ardientes, López Velarde no confundía el arte con la prédica ni el poema con la arenga. Tenía una aversión natural por los sistemas y a las ideas prefería los seres y las cosas: "la patria no es una realidad histórica o política sino íntima". Con esta declaración, contemporánea de la redacción del poema, López Velarde se sitúa, sin proponérselo, en el antípoda de la pintura mural mexicana que, precisamente, se iniciaba en esos años. Así pues, por comodidad verbal o por apego a las clasificaciones históricas, se le puede llamar poeta de la Revolución —nunca poeta revolucionario. Su actitud, por otra parte, ha sido casi constantemente la de toda la poesía mexicana moderna. Aunque hoy han cedido las presiones, los insultos y los halagos —nuestros peligros son otros— es bueno recordar esta tradición de integridad moral.

La suave patria no es un canto a las glorias o desastres nacionales. Al iniciar su poema, López Velarde nos advierte: "navegaré por las olas civiles con remos que no pesan..." Y lo cumple: no hay apenas alusiones a la historia política o social de México, ni a sus héroes, caudillos, tiranos y rendedores. El único episodio que le parece digno de mención separada, lo seduce por su carácter legendario. Los diez versos que evocan a Cuauhtémoc atravesando la laguna, en la piragua, para entregarse a Cortés, contienen imágenes memorables: el "sollozar de las mitologías"; el rey que se desprende del "pecho curvo" de la reina "como del pecho de una codorniz"; y esos "ídolos a nado" en los que veo toda la catástrofe —agua y fuego—

de Tenochtitlán. El resto del poema es una estampa del paisaje y la vida mexicana de esa época. ¿Realismo? Sí, a condición de llamar realistas a nuestros pintores anónimos del siglo XIX y a los que, desde el aduanero Rousseau, se llama con cierta impropiedad "primitivos modernos". Sucesión de colores, sabores, perfumes y sensaciones: no un fresco sino un "documental", en el sentido cinematográfico, de imágenes poéticas.

El verdadero equivalente de *La suave patria* no está tanto en la pintura o en el cine como en el teatro. Ni lírico ni heroico —su tono: la "épica sordina"—, es un poema dramático, dividido en dos actos, con un proemio y un intermedio. El proemio participa del prólogo de la comedia romántica y de la obertura por la orquesta de la ópera: declaración de las intenciones del autor, sin descuidar la autoironía, y entrada en materia de los instrumentos, con predominio de los de cuerda y percusión. El intermedio es un solo en el que el vocalista, aquí y allá acompañado por un lejano murmullo de chirimías, canta el suplicio de un héroe. Los dos actos, a cargo de toda la compañía, están compuestos por una serie de cuadros escénicos: no hay diálogo, pero los bailes y pantomimas lo suplen con ventaja. La acción es nula. Hay un fin de fiesta: la aparición de "la carreta alegórica de paja", trono rústico de Pomona-Guadalupe-Tonantzín. Espectáculo para la vista y el oído, *La suave patria* se parece, más que a la pintura mural, a la música de Silvestre Revueltas. El poema, en su género, es perfecto. Hay fragmentos que no es fácil olvidar: el trueno del temporal que enloquece a la mujer y "sana al lunático"; la mirada de esa mestiza que pone "la inmensidad sobre los co-

razones"; la "cuaresma opaca"; los "pájaros de oficio carpintero" y tantos otros. Nadie sino López Velarde podía haber escrito esas líneas. El poema es, en cierto modo, el mediodía de su estilo. Digo: el mediodía de su estilo, no de su poesía. La maestría vence con frecuencia a la inspiración, la receta suplanta a la invención y el hallazgo al verdadero descubrimiento. La mirada del poeta no penetra en la realidad de sí mismo ni en la de su pueblo. Es un poema exterior.

López Velarde es un poeta difícil y proclama una estética difícil. Su odio a "la crasa dicción de la ralea" es el reverso de su amor por la expresión que nos ciega a fuerza de evidencia. Así, no busca tanto la sorpresa como lo genuino. Su originalidad es un ir hacia el origen, hacia lo más antiguo: descubrir la raíz. El poema no es un objeto recién manufacturado sino un talismán recién desenterrado. La novedad y la sorpresa son las dos alas del poema y sin ellas no hay poesía; pero el cuerpo del poema es el descubrimiento de una realidad sin fecha. Para López Velarde expresión es sinónimo de exploración interior y ambas de creación de sí mismo. No quiere decir lo que siente; quiere descubrir quién es él y qué es aquello que siente —para sentirlo más plenamente, para ser lo que es con mayor albedrío. Esa búsqueda de sí mismo desemboca en la búsqueda de "otra realidad" porque el hombre nunca es él mismo enteramente; siempre inacabado, sólo se completa cuando sale de sí y se inventa. La pasión artística de López Velarde posee un sentido espiritual. Su conciencia crítica no es únicamente estética. O lo es con tal rigor que se confunde con su vida misma. Pule infinitamente —no como artifice: como enamora-

do— cada sustantivo y cada verbo porque en cada uno de ellos se juega su identidad. Perder el juego es olvidarse, desconocerse, perder algo más que gloria o fama: la razón de ser de su vida. En la historia espiritual de nuestra poesía, López Velarde es la "balanza con escrúpulos". Cuida los adjetivos porque cuida su alma.

II. LA MANCHA DE PÚRPURA

En el pecho un imán
de figura de trébol
y apasionada tinta de amapola...

R. L. V.

El amor es su tema. En esto también es excepcional ya que, a pesar de lo que generalmente se piensa, esta pasión no tiene en la poesía moderna el lugar que ocupa en la de López Velarde.³ Los dos momentos en que se divide su obra, *La sangre devota* y *Zozobra*, están regidos por distintas figuras de mujer. Su experiencia amorosa está de

³ En Díaz Mirón hay escultura erótica, no amor; Othón o el elogio a "la vida retirada" (la excepción son la media docena de sonetos que forman el *Idilio salvaje*, casi lo único que sobrevive de su vasta producción); González Martínez o la meditación; Tablada o el viaje; etcétera. Entre los *Contemporáneos*: Villaurrutia o el diálogo entre el insomne y el sonámbulo; Gorostiza o el monólogo del agua en su tumba de transparencias; Pellicer o la aviación poética; Owen o el ángel en el "subway"; etcétera. Otra excepción: *Nuevo amor*, el hermoso libro de Salvador Novo. Por supuesto, no digo que el amor esté ausente de la obra de estos poetas. Sin amor no hay poesía. Digo que para ellos no fue la preocupación tiránica que fue para López Velarde.

tal modo ligada a su aventura verbal que Fuensanta, la amada juvenil, y las incógnitas mujeres de *Zozobra* y *El son del corazón*, simbolizan para la mayoría de sus críticos no sólo dos clases de amor sino dos estilos de versificación. Esta opinión, aunque justa en lo esencial, es demasiado tajante. Ni *La sangre devota* es un libro enteramente ingenuo (ya el título, en su ambigüedad, lo insinúa) ni Fuensanta es una sombra metafísica. Además, al lado de Fuensanta aparecen otras figuras inquietantes, como aquella prima Águeda —ojos verdes y luto ceremonioso— contemplada por el poeta con la mirada, a un tiempo fija y vertiginosa, del deseo adolescente. No sé, por otra parte, si la palabra amor expresa con exactitud los contradictorios sentimientos que le inspira Fuensanta. Tal vez, al principio, López Velarde no se dio cuenta de esa complejidad pero es indudable que más tarde tuvo plena conciencia de la naturaleza singular de su relación. En un poema que está inspirado por ese primer amor, dice: “me das... algo en que se confunden el cordial refrigerio y el glacial desamparo de un lecho de doncella”. La oposición entre “cordial” y “glacial” impide la consumación de ese amor y, al mismo tiempo, su confusión lo conserva vivo a lo largo de los años. Pues ese amor, hecho de elementos contrarios, es una *confusión*: el refrigerio y el desamparo, lo glacial y lo cordial, no se funden pero tampoco se separan. La ambigüedad no reside sólo en el objeto de su adoración sino en sus sentimientos: amar a Fuensanta como mujer es traicionar la devoción que le profesa; venerarla como espíritu es olvidar que también, y sobre todo, es un cuerpo. Para que ese amor dure necesita preservar su con-

fusión y, simultáneamente, ponerlo a salvo de su contradicción. Su amor es el constante vaivén de los dos términos que lo forman. Así, no puede exponerlo a la prueba de la realidad sin exponerlo al mismo tiempo a la extinción: la sangre y la devoción acabarían por fundirse o una de ellas anularía a la otra. No le queda más recurso que transfigurarla. Fuensanta se vuelve un cuerpo inaccesible y su amor algo que jamás encarna en un aquí y un ahora. No se enfrenta a un amor imposible; su amor es imposible porque su esencia es ser permanente y nunca consumada posibilidad.

López Velarde era demasiado lúcido para no saber que al evadir la alternativa, consumación o desengaño, sacrificaba a la Fuensanta real y a la realidad de su amor. Su actitud condena a su amada a una suerte de limbo perpetuo, errante entre el antes y el después. Es lo que pudo ser y de ahí que aparezca siempre como una criatura remota, en otro tiempo y en otro espacio. Encarna la provincia y los placeres ingenuos, pero no inocentes, de la adolescencia: es lo que fue; y volverá a ser en el “tiempo apocalíptico”, en el trasmundo. Fuensanta, mujer real, se vuelve sombras. Mientras las otras mujeres de sus poemas son una presencia inmediata, feroz o jovial, ella es la imagen de la lejanía. Es la desaparecida, el ánima en pena, la ausente con la que se sostiene un infinito diálogo imaginario. Es aquello que está a punto de dejarnos y que todavía, por un instante, retenemos: tú eres, le dice “una epístola de rasgos moribundos, colmada de dramáticos adioses”. Estas líneas, aunque no son del mejor López Velarde, expresan muy bien lo que fue ese amor: una interminable despedida.

La distancia no basta. Aún lejana, la realidad de Fuensanta es una amenaza para su devoción. La muerte es la forma más perfecta de la despedida. Muerta, Fuensanta será más plenamente "la que pudo ser" y, puesto que ambos creían en la resurrección, "la que un día ha de ser". Anticipándose a la realidad, López Velarde imagina su agonía. Hay dos textos reveladores: un poema y una prosa. Sorprende en ellos tanto la precisión cruel de los inventados detalles como el hecho de que en uno y otro López Velarde se presenta como el ángel de la muerte. En el primero, Fuensanta verá, "en la luna de su armario", dibujarse un puño esquelético y "gritará las cinco letras del nombre" del poeta; pero él "estará ausente de su final congoja". ¿Esta visión es de pena o de venganza? Quizás de ambas. Es un sacrificio en el cual uno de los dos oficiantes, y no precisamente la víctima, es un fantasma. En el otro texto se repite la escena con mayor realismo: "En tus ojeras habrá la sombra de la agonía y pensarás en mí y te sentirás más sofocada..." En el poema la ausencia de López Velarde hacía más total la soledad final de la moribunda; en el fragmento en prosa esa ausencia contribuye físicamente a su muerte: la sofoca, la asfixia. Algo más que el temor de perder lo que ama lo lleva a imaginar este final atroz. Se trata de una muerte invocada, deseada. No faltará quien diga que todo esto son desvaríos de enamorados. Otros dirán que destruir lo que amamos, así sea en sueños, es uno de los más poderosos y extraños componentes de la pasión. Sería mejor preguntarse si López Velarde amó realmente a Fuensanta. Creo que más que amor sentía esa confusión de sentimientos que él

llama *devoción*. La pasión lo habría llevado a profanar su devoción; su erotismo imaginario, no exento de agresividad, lo mueve a sacrificar simbólicamente al objeto que venera.

En toda despedida late, implícita, la esperanza de un nuevo encuentro. Nadie, al decir adiós, se atreve a decir que es para siempre. La muerte de Fuensanta —la real y la imaginaria— tiene una consecuencia paradójica: ya no es tanto el símbolo del adiós como del encuentro. Un intenso poema que no llegó a terminar, *El sueño de los guantes negros*, relata la reunión de los enamorados. En la primera línea el poeta nos dice que se trata de un sueño. Su claridad alucinante, sus colores netos y su dibujo estricto, la precisión con que emerge ese paisaje de fin de mundo y las sensaciones que nos sobrecogen al internarnos en esas estrofas de resonancias concéntricas, la aparición de las dos figuras fantasmales en el centro de esa inmensa cuenca de sal y, en fin, hasta las dos o tres líneas en blanco, hacen de este poema una verdadera visión, en el sentido religioso de la palabra: un sueño con los ojos abiertos. Según ocurre con muchos de sus poemas —el primero en advertirlo fue Tablada, que llamó *retablo* a la elegía dedicada a su memoria— esta composición es un pequeño cuadro. A mí me hace pensar en el realismo fantástico de algunos flamencos. La extrañeza del mundo que nos pinta López Velarde no reside en sus formas sino en la atmósfera que las baña. Es el mundo de todos los días, bajo otra luz. Lo mismo sucede con la aparición femenina: nada delata su condición ultraterrena excepto que surge con unos "guantes negros". Esos fúnebres guantes recuerdan a los lujosos sombreros de los desnudos

de Cranach. El poeta se pregunta: "¿conservabas tu carne en cada hueso?" Él mismo no lo sabe:

El enigma de amor se veló entero
en la prudencia de tus guantes negros...

Reunidos al fin, enlazadas sus cuatro manos como si fuesen los cimientos de "la fábrica de los universos", los amantes giran en "un circuito eterno". Ha cesado la separación pero la verdadera unión, como lo insinúa la prudencia de los guantes negros, es imposible. El poema, más que la consagración de un amor que se consuma parece ser el presentimiento de una eterna condenación. Y el lector siente la tentación de hacerse la pregunta de Nerval: "C'est la mort ou la Morte?"

Entre la muerte simbólica de Fuensanta y su imaginaria resurrección, transcurre toda la vida erótica de López Velarde. Su vida y su obra, ya que durante esos años escribe sus dos libros capitales: *Zozobra* y *El minuterio*. Sería un error pensar que este periodo rompe con el anterior. En realidad lo prolonga, lo exacerba y lo hace más lúcido (aparte de que en varios poemas de *La sangre devota*, como *A Sara*, se presiente ya el tono de su poesía de madurez). Sus nuevos amores, sin excluir al segundo gran amor, más sensual pero no menos complejo que el primero, son la encarnizada continuación de su experiencia juvenil. A Fuensanta la vuelven inaccesible la distancia y la muerte; a las otras, la cercanía y la muerte. El abrazo es una metáfora y el significado de esa metáfora es un esqueleto y una calavera. Lo glacial y lo cordial ahora se confunden definitivamente. Ese misterio lo fascina a tal grado que lo acompa-

ña a todas partes y es inseparable de su visión del mundo y de la vida. Es el misterio tatuado, por decirlo así, en el cuerpo de la mujer: los órganos de gestación son los de nuestra destrucción. Si el macho es el lujo de la especie, la hembra es su continuidad: al devorarnos se perpetúa. Aunque la idea no es nueva, para López Velarde es algo más que un lugar común: es una revelación que lo guía en su exploración de la realidad y de sí mismo. Por ella penetra en ciertas zonas prohibidas. Allá, en espacios más vastos e inclementes, la verdad se abre como una cruel flor doble.

La mujer es la imagen más completa y perfecta del universo porque en ella se reúnen las dos mitades del ser; al mismo tiempo, es el espejo sensible donde el hombre puede verse a sí mismo, por un instante, en toda su dolorosa irrealidad. Pero la mujer es algo más que una imagen del mundo y algo más que un espejo del hombre. También ella participa de nuestra universal falta de ser, carencia que se expresa como rabiosa, destructora hambre de muerte. A la visión de un cuerpo que contemplamos tendido, paisaje de signos en el que podemos leer el verso y el anverso de la realidad, sucede otra, activa, que no nos invita a la contemplación sino al abrazo. Ese abrazo, nos dice una y otra vez el poeta, es sangriento: es "la mancha de púrpura". ¿Cesa el monólogo, la conversación a solas con la perpetua ausente? López Velarde tal vez no encontró un interlocutor, excepto en algún momento de su segunda pasión; conoció, en cambio, adversarios amorosos. El cuerpo femenino deja de ser un fruto, una guitarra que se acaricia o se hiere; cobra voluntad y alma y se enfrenta al cuerpo masculino. El erotismo no le descubre a

la mujer sino a su terrible libertad —algo muy distinto a la “emancipación femenina”, tema que no es fácil que le interesase. Al descubrir en la mujer ese elemento activo que creía ser el privilegio y la condenación del hombre, la palabra *placer*, y la realidad abismal que designa, cambian inmediatamente de coloración y de signo.

En la libertad erótica de la mujer reconoce a la suya y sobre esas dos libertades enemigas funda una hermandad. Es una fraternidad vertiginosa porque se apoya en el instante: fundación en un abismo. Sociedad secreta donde no cuentan ni el nombre ni el rango ni la moral, su sombra alberga por igual a la muchacha cuyo nombre no acierta a recordar y a Sara “racimo copioso”, a la casada y a la “mujer sin letras ni antifaces”. No es una sociedad de libertinos sino de solitarios que se unen en un rito apartado. También las vírgenes provincianas son parte de esa confraternidad clandestina. Símbolos de la rebeldía y la sumisión, y así doblemente hermanas suyas, las ve salir a los balcones, por las tardes,

a que beban la brisa
los sexos, cual sañudos escorpiones.

De nuevo López Velarde nos sorprende con una imagen que es un dibujo cruel y exacto. Es imposible no recordar, al leer estas líneas, a los grabados de Julio Ruelas, ese pequeño gran artista que todavía aguarda ser reconocido por nuestra crítica de arte. Punta seca de líneas que se cierran sobre sí mismas para concentrar más la exasperación de la sangre, en esa visión directa de la mujer no hay piedad sino algo que no sé si debo lla-

mar complicidad. Hermanas o cómplices, López Velarde está unido a ellas por un lazo más fuerte que la sangre o el bautismo. En la soledad de un cuarto cerrado al mundo exterior, caverna urbana o “perdida alcoba de nigromante”, han compartido con él unas cuantas horas fuera de los horarios: lujuria, aburrimiento, sabor de crimen y de inocencia, abandono y concentración. Juntos han atravesado, con los ojos cerrados, ese “puente de abismos” que el amor tiende de un cuerpo a otro.

La imaginación es el deseo en acción. Deseamos las formas que imaginamos pero esas imágenes adoptan la forma que nuestro deseo les ha impuesto. Al final regresamos a nosotros mismos: hemos perseguido, sin tocarla, nuestra sombra. El erotismo es un disparo de la imaginación y por esto no tiene límites, excepto aquellos que le traza nuestra naturaleza (el poder de fabulación de cada uno y su conformación psíquica tanto o más que su cuerpo). O dicho de otro modo: el erotismo es un infinito al servicio de nuestra finitud. De ahí que sus combinaciones, prácticamente incontables, terminen por parecernos monótonas. Lo son: su diversidad es repetición. El libertino se propone la abolición del otro y por esto lo convierte en “objeto erótico”. Cada cuerpo que toca se transforma en humo y cada una de sus experiencias, al cumplirse, se anula. Su actividad es una peregrinación hacia un punto siempre inminente y que sin cesar se desvanece, reaparece y vuelve a desaparecer. La imaginación solitaria es circular; el fastidio, y no nada más el desencanto, nos espera al final de cada vuelta. Se puede ser vicioso por debilidad, tontería, falta de imagina-

ción o cualquier otro defecto del ánimo o del cuerpo. Libertino sólo se puede ser por ascetismo—según lo revelan *L'Histoire d'O* y otras guías de iniciación— o por convicción filosófica, como lo demuestra con abundancia el Marqués de Sade. En uno y en otro casos el premio no es el placer, el conocimiento o el poder sino la *insensibilidad*. Un estado de indiferencia, descrito ya por los antiguos estoicos y los filósofos de la India, salvo que el camino del libertinaje es más largo y penoso y sus resultados más inciertos. El amor, en cambio, no nace de la imaginación sino de la vista. El enamorado no inventa: reconoce. Su imaginación no está en libertad; debe enfrentarse a ese misterio que es la persona amada. El amante está condenado a adivinar, aunque sepa de antemano que son ilusorias la pregunta y la respuesta, qué hay detrás de esa frente y qué atrae a esos ojos: ¿en qué piensas, a quién miras? Dichoso o infeliz, satisfecho o desdénado, el que ama debe contar con el otro; su presencia le impone un límite y lo lleva así a reconocer su finitud. Esta limitación abre otro reino, ese sí de veras ilimitado, a su imaginación. El erotismo es una infinita multiplicación de cuerpos finitos; el amor es el descubrimiento de un infinito en una sola criatura.

Toda su vida López Velarde buscó el amor. No importa que no lo haya encontrado o que, como es más probable, no haya querido encontrarlo porque estaba enamorado, más que de una mujer, del amor mismo. En un poema de su primera época confiesa que padece una "infinita sed de amar". No dice que su amor sea infinito; dice que su sed lo es. Su obra vive en esa quebradiza frontera que separa al erotismo del amor y en esto, acaso, reside

el secreto de su seducción. Sus amantes son sus hermanas porque con ellas ha compartido un misterio. Se reconoce en ellas y ellas en él. Esta fraternidad es una presencia constante en su espíritu y asume, como las obsesiones, dos formas: la del harén y la del hospital. El vínculo que lo une a todas esas mujeres es el de su común destino: "el tiempo se desboca". Aunque quisiera detener con sus manos su "caída oscura", no puede hacer nada sino verlas precipitarse en el barranco. Esa caída es su caída. El abrazo, la metáfora pasional, es un arrojarse juntos al despeñadero. La mujer no sólo le revela el verdadero rostro de la muerte, al mostrarle con tal abandono el verdadero rostro de la vida: abrazada a su cuerpo, ella también vislumbra que estrecha un montón de huesos. Esta experiencia, aunque su raíz sea erótica, traspasa el erotismo. Tampoco es amor. Yo no la llamaría pasión sino compasión.

Con demasiada frecuencia se repite que López Velarde es el "poeta del erotismo y de la muerte". La fórmula es demasiado vaga. Si su amor es fúnebre y en cada cuerpo abraza un esqueleto, lo contrario también es verdad: la muerte es erótica. Ante ella siente la misma turbación que frente a una mujer. Aunque la teme, no aparta los ojos de su figura. Afirmar que está enamorado de la muerte sería, además de excesivo, decir una simpleza. Por lo demás, en cierto sentido todos lo estamos—con la misma atracción inconsciente que sentimos hacia la madre y la tierra. La muerte es uno de los centros de gravitación del hombre. No se trata de esto. El sentimiento de López Velarde es más violento y contradictorio. Le aterra la muerte pero no puede reducirse al terror ni a la atrac-

ción inconsciente la sensación que experimenta. Su boca se "instala en la feminidad del esqueleto con un escrúpulo de diamantista". Estas expresiones no pertenecen al vocabulario del miedo o de la adoración sino al del placer. La muerte le parece deseable y hay un momento en que la confunde con el vértigo pasional:

mis besos te recorren en devotas hileras
encima de un sacrílego manto de calaveras,
como sobre una erótica ficha de dominó.

(Besos, devoción, sacrilegio, calaveras: toda esta enumeración, que hace pensar en un simbolismo que no es de la mejor ley, se redime de pronto con el último verso, desconcertante y prodigioso.) En otro poema, *La última odalisca*, López Velarde nos revela en qué consiste esa fascinación: en el talle de la "voluptuosa Melancolía" —siempre la unión de los opuestos— el placer escribe su "caligrafía" y la muerte "su garabato". Placer y muerte son las dos caras de una misma medalla. Si esta idea tampoco es original, lo es la intensidad con que la vive y las formas que adopta en su poesía y en su vida. La muerte lo aterrará como fin o extinción del hombre; y simultáneamente, lo seduce porque *es el elemento abismal del abrazo*. En muchos poemas repite su terror ante la inevitable putrefacción del cuerpo; al mismo tiempo, afirma que la presencia de la muerte en mitad del abrazo transforma un acto más o menos instintivo en una experiencia espiritual. La intensidad del deseo hace de la unión de un instante una unión más allá de los instantes; la conciencia de la muerte reintroduce al tiempo en ese frenesí: ese ins-

tante es un instante mortal y, precisamente por serlo, se desprende de la sucesión y se vuelve instante único, absoluto. Los amantes caminan sobre el vacío. La conciencia de su mortalidad es la fuerza que los dispara fuera del tiempo y los retiene en el tiempo. Hay una suerte de ebriedad metafísica en ese flotar sobre un instante que no reposa en nada, excepto en sí mismo, sin más asidero que otro cuerpo igualmente desprendido de su nombre y de sus amarras. López Velarde lo dice en unas líneas que es difícil olvidar:

...la dicha de amar es un galope
del corazón sin brida, por el desfiladero
de la muerte...

A igual distancia del libertinaje y de la unión permanente, López Velarde decide habitar el instante. No hay hedonismo en su elección. Escoger el instante no es elegir el placer sino la lucidez. En realidad es negarse a escoger, aceptarlo todo. Su "virtud de sentir se acoge a la divisa del barómetro lúbrico", que refleja todos los cambios, todas las situaciones y los seres:

...la mujer y la estrella,
la congoja del trueno, la vejez con su báculo,
el grifo que vomita su hidráulica querella,
y la lámpara, parpadeo del tabernáculo.

Su actitud no está inspirada por el deseo de dominación, la voluntad de poder, la vanidad o el cinismo. Perpetuamente encandilado por los "ojos pendencieros y las frentes en armisticio", cree en la entrega. Jamás es el seductor: su "ánima es adoratrix". No, López Velarde escogió al amor y, *al*

mismo tiempo, a la soledad. Toda su vida fue leal a esta contradictoria decisión. Su obra es el emblema de su lealtad. Y hay que añadir que en ese emblema creía haber grabado los signos de la existencia humana.

Su amor, él lo sabía mejor que nosotros, no era el amor total. ¿Lo conoció? Al menos, lo adivinó. Phillips cita varios poemas, dedicados a la mujer que fue su segunda pasión, en los que reitera que le debe la revelación del "sabor cabal de la vida". Quizá por algún tiempo el amor dejó de ser esa confusión entre lo glacial y lo cordial o esa angustia de sentirse "colgado en la infinita agilidad del éter", que fueron, respectivamente, Fuensanta y sus encuentros pasajeros. Su poesía, verdadero barómetro de las alteraciones de su sensibilidad, cambia radicalmente. Es el momento más alto de su fiebre amorosa y, asimismo, el de la mayor concentración de sus dones creadores. En esos meses escribe sus mejores poemas: por una parte, ha descubierto, a través de Lugones, su propio estilo; por la otra, su nuevo amor le revela el verdadero temple de su alma. Su erotismo se exacerba y se ahonda, vuelto sobre sí mismo como un agua que labra en la piedra los signos de su destrucción. Embriaguez y lucidez. *Fuensanta* había sido una figura pasiva, más un ídolo que una realidad; la segunda mujer es, simultáneamente, un cuerpo y un espíritu. Un cuerpo intocable y que lo hechiza; un espíritu que lo espanta y le abre mundos desconocidos. Es una "vehemencia pálida" y, para acentuar aún más la contradicción de esa figura, agrega: "¿Hiciste penitencia *revolcándote* encima de un desierto?" Por primera y última vez López Velarde reconoce en una mujer una complejidad

espiritual semejante a la suya. Por un instante, la mujer deja de ser un objeto de veneración o de placer: "en tu rostro se ha posado el incendio y ha corrido la lava". A ella le debe la revelación de su "propio zodiaco: el León y la Virgen". El descubrimiento de sí mismo es también el de una mujer que es todas las mujeres, "total y parcial, periférica y central", es decir, una mujer que puede ser una amante sin abdicar de su albedrío. Una libertad. A pesar de la exasperada sensualidad de sus expresiones, oscilante siempre entre la crueldad y la visión de la muerte, su pasión es espiritual —si se entiende por esto no un amor que niega al cuerpo sino que lo hostiga y consume. El camino de su pasión es "un camino rubí": regado con su sangre. La posesión es imposible; pero si no lo fuera, sería igual: ¿qué hay más allá de un cuerpo? Algo que, tal vez, no es ni la vida ni la muerte. Todo amor es, así sea por una fracción de segundo, contemplación de un abismo:

¿Te quedaste dormida en la vertiente
de un volcán, y la lava corrió sobre tu boca
y calcinó tu frente?

Su segundo amor le revela el diálogo del alma y el monólogo del cuerpo, no la plenitud. Esa mujer, la que lo ama con un amor más activo, complejo y lúcido que *Fuensanta* (¿pero ésta lo amó alguna vez o siquiera vislumbró quién era él?), esa mujer que es su verdadera pareja y a la que debe el descubrimiento de la parte más secreta de sí, lo rechaza. Cualesquiera que hayan sido las razones externas de su negativa, al obrar así ella fue fiel, acaso sin saberlo, a la índole de su mutua

pasión. Pasión de combustión, no de encarnación. Hemos perdido el antiguo secreto de la reconciliación y nuestros amores humillan al cuerpo o degradan al espíritu. La plenitud, para López Velarde, será desde entonces un más allá: la poesía o la muerte. Con amargura pero sin rencor, se instala definitivamente en su soledad. Vuelve a ser "el mendigo cósmico". Se dirá que no escoge la soltería: se la imponen las circunstancias, como antes había ocurrido con Fuensanta. No lo creo. Apenas si es necesario insistir sobre la responsabilidad que cada uno de nosotros tiene en lo que llamamos nuestros "fracasos", ya sea en amor o en los otros órdenes de la vida. Inconsciente o inconfesada, esa responsabilidad no deja de ser nuestra. ¿No buscamos casi siempre nuestro daño, no somos nosotros los secretos autores de nuestra ruina? Si el hombre no es dueño de su destino tampoco es enteramente su víctima. Somos los cómplices de nuestras circunstancias: López Velarde *sabía* de antemano que aquel amor era irrealizable, aunque nunca se lo haya confesado del todo. Además, dos hechos prueban que su elección fue voluntaria: durante toda su vida profesó aversión al matrimonio y, lo que es más grave y decisivo, nunca ocultó su repugnancia por la paternidad.

Tal vez escandalizados por la franqueza de sus expresiones, la mayoría de los críticos apenas si se han detenido en las ideas de López Velarde sobre la procreación o han preferido cubrirlas con un velo de razones sentimentales. Sin embargo, el poeta no pudo ser más explícito: la familia es "un taller de sufrimiento, una fuente de desgracia, un vivero de infortunio". En el mismo texto —un cuento con sabor autobiográfico— compara al ho-

gar con la caverna de las fieras y a los llantos y risas de la prole con las quejas y maldiciones de los condenados: "en el cubo sombrío y asfixiante de la fecundidad, donde Rosario, como todas, multiplicaría los ayes y las blasfemias de la estirpe de Caín..." La violencia de este lenguaje podría hacernos creer que se trata de un desahogo pasajero. No; estamos ante algo más profundo: López Velarde hizo voto de no tener hijos —y lo cumplió. Su decisión fue meditada y, a despecho de lo que piensa la crítica, no está en contradicción con los otros aspectos de su carácter. (Fue un espíritu complejo, no contradictorio.) Sin temor ni reticencia —él, amante del rodeo y la alusión oblicua— nos confía su pensamiento: "Vale más la vida estéril que prolongar la corrupción más allá de nosotros... ¿Para qué abastecer el cementerio? Viviré esta hora de melodía, de calma y de luz por mí y en mi descendencia. Así la viviré con una intensidad incisiva, con la intensidad del que quiere vivir él solo la vida de su raza." Su misantropía no es, al menos exclusivamente, el resultado de su carácter o de sus desdichas sino de sus reflexiones. Ama a la vida; afirma que gozará la hora que le ha tocado con una plenitud lúcida porque sabe que será la última; y todo esto, que es mucho, le parece nada. En el mismo párrafo en que exalta a la vida —luz, melodía, calma— la condena. Y va más allá: la vida le parece admirable porque no se repetirá; la hora es hermosa por ser la última. Su condenación es definitiva. En verdad, exalta a la muerte. Y la exalta como la realidad absoluta: sólo ella nos libera de la podredumbre, sólo ella puede darnos la sensación de totalidad que perpetuamente nos niega el tiempo.

A la luz de esta confidencia la imagen de la vida como un harén y un hospital aparece al fin con toda su gravedad. Es algo más que una anomalía psicológica, algo distinto a la fantasía de una sensibilidad desollada: es un *juicio* sobre el mundo y sobre el valor de la existencia. La vida padece una infección invisible e incurable. Aunque llamamos tiempo a esa enfermedad su verdadero nombre es el Mal. Propagar la existencia es servir al demonio.

III. EL SON DEL CORAZÓN

Alma, sibila inseparable, ya no sé dónde concluyes tú y dónde comienzo yo: somos dos vueltas de un mismo nudo fulgurante, de un mismo nudo de amor.

R. L. V.

Nos hace falta un estudio de veras completo sobre las creencias de López Velarde. Escribo creencias y no ideas porque, salvo en momentos excepcionales como el de su negación del valor de la existencia, sus convicciones eran más sentidas que pensadas. Su catolicismo no excluía, según él mismo lo advierte con frecuencia, dudas y vacilaciones. Nunca vivió esas dudas como un drama intelectual. En los momentos de crisis no acude a los consuelos de la teología sino al poder de la gracia. Funda su ortodoxia en la limpieza de sus sentimientos; sus pecados son de amor y sólo el amor puede perdonarlos. La religión de su infancia es su fondo vital, el alimento de su vida espiritual: sus ritos son una suerte de estética supe-

rior, un ceremonial para las almas; sus misterios, un teatro intemporal donde los símbolos representan la pasión de la verdad. Pero López Velarde es el espectador de sí mismo; su fervor le parece ligeramente cómico y trata a sus creencias con cierta ternura irónica. No cree y no puede dejar de creer. Desprecia a los fanáticos del nuevo culto, a "los publicistas con sarampión" que empuñan "la antorcha del progreso" y declaman contra la "hidra del oscurantismo". Afirma: mi corazón es "retrógrado". El adjetivo tiene dos puntas: es católico frente a los racionalistas, idólatra ante los cristianos. No le avergüenza confesar que es supersticioso; y en su confesión se desliza una sonrisa de escepticismo.

Desde que Villaurrutia se sirvió de ella para definir a su poesía, se expresen los posibles significados de una célebre frase: "la síntesis de mi zodiaco es el León y la Virgen". No deja de ser extraño que nadie haya reparado en el primer y más obvio sentido de esta declaración. En lugar de acudir a los manuales de psicología los comentaristas podrían haber hojeado cualquier tratado de astrología. Phillips roza el tema y advierte que los motivos astronómicos son frecuentes en su verso y en su prosa, "sobre todo los de los signos zodiacales". Hubiera sido más exacto escribir: motivos *astrológicos*. No cabe duda que López Velarde se interesó en las "ciencias ocultas", inclinación que comparte con varios poetas modernos. A su segundo amor, que lo hace respirar una atmósfera de exaltado espiritualismo, cruzada de visiones apocalípticas —según lo deja vislumbrar *El don de febrero*— le debe esta imagen de su ser, regido por la doble y contradictora influencia del Sol y

de Mercurio. Por otra parte, en sus poemas aparecen los símbolos de la cábala, la astrología y la alquimia. Una de las composiciones más perfectas de *Zozobra* —desde cierto punto de vista quizá la más lograda— se llama *Día trece* y termina con una invocación a la potencia oscura: "Superstición: consérvame el radioso vértigo del minuto perdurable..." La superstición no le parece un error de los antiguos sino los restos de una sabiduría perdida y que no es del todo incompatible con las creencias modernas: "Respeto por igual al físico que ve en su sombra la propagación de la luz... y al salvaje que rinde culto a su propia sombra. La astrología, cuando le place, entra en mi lecho con sus rodillas heladas. Me atengo a la quiromancia como a la vacuna. Confundo las leyes de Newton con la fatalidad. Mi creencia de cábala. Mi arte de amuleto." Todo esto es difícilmente conciliable con el dogma católico pero no daña lo que yo llamaría su ortodoxia de corazón. Su pesimismo es capítulo de mayor gravedad.

Negarse a la creación porque la existencia es el Mal es una herejía que la Iglesia nunca ha perdonado. Ignoro qué lecturas le inspiraron esta idea. Aunque el conocimiento de las fuentes es muy importante, no es indispensable. Sólo señalaré que en aquella época se empiezan a divulgar entre nosotros ciertas concepciones orientales. En esos años Tablada se interesa por el budismo y Vasconcelos por la filosofía india. La crítica considera que *La última odalisca* es uno de los poemas centrales de *Zozobra* y lo juzga, con razón, como una verdadera clave de su poesía. Sin embargo, nadie que yo sepa ha reparado en el sabor oriental de sus dos primeras estrofas. Citaré la primera:

Mi carne pesa y se intimida
porque su peso fabuloso
es la cadena estremecida
de los cuerpos universales
que se han unido con mi vida.

Apenas es necesario comentar estos cinco versos: panteísmo y, no del todo explícitos, reencarnación y karma. No sería difícil encontrar otros ejemplos dispersos. Pero el contacto de López Velarde con el pensamiento oriental no debe haber sido ni muy íntimo ni muy prolongado. No necesitaba ir tan lejos para identificar a la creación con el mal. Esta idea la recibe de una tradición más directa y que, nunca visible del todo, circula como una corriente perpetua y secreta en la historia de Occidente.

Por más indiferente que haya sido a la teología, es imposible que no advirtiese que su condenación de la existencia coincidía con una antigua herejía, combatida por la Iglesia desde su nacimiento y que todavía hoy, aunque a veces no lo sepamos, se apodera de nosotros: el maniqueísmo.⁴ Y no se alegue falta de lecturas: olvidar que estudió en un seminario sería mucho olvidar. Tampoco es probable, por más inseguros que fuesen sus conocimientos históricos, que ignorase el episodio de los albigenses y su exterminación a principios del siglo XIII. La Edad Media le interesó. Al lado de las alusiones a las Escrituras, la historia sagrada y la liturgia eclesiástica, hay en su obra menciones de santos, emperadores, vírgenes, cruza-

⁴ Luis Noyola Vázquez alude al tema en *Fuentes de Fuentes* (México, 1947).

dos y leyendas medievales. No menos significativa es la utilización en sus poemas de ciertos símbolos de la poesía provenzal y del primer Renacimiento. La enumeración de todos estos elementos sería fastidiosa. Además, lo que cuenta no es su erudición o su información sino la dirección de su poesía.

La dualidad materia y espíritu, alma y cuerpo, amor sensual y amor espiritual, puede ser cristiana si esa oposición no es definitiva, quiero decir: si los dos principios no son irreconciliables. La Iglesia no condena a la carne sino a la confusión que nos hace atribuir al cuerpo las virtudes del espíritu: el endiosamiento de una criatura mortal. Con la misma severidad juzga los extravíos del espíritu y de ahí la desconfianza, por no decir hostilidad, con que mira a los místicos. En cada enamorado y en cada místico hay una semilla de herejía. Pero la Naturaleza no es el Mal: es el mundo caído. La tierra y los seres vivos comparten con el hombre el destierro del ser, la contingencia. Esta separación es infinita (hay un abismo infranqueable entre Dios y el hombre), no eterna: aunque la redención no nos hará dioses, tiende un puente entre los seres caídos y el pleno ser. Para López Velarde, en cambio, las dos mitades jamás se funden. El espíritu es invulnerable, incorruptible, intocable. La materia, sometida al tiempo, vencida por su propio peso, cae; la materia es vulnerable y su peso es pesadumbre, corrupción. El dualismo de López Velarde es radical y en él debe verse el fundamento de su pesimismo. Su prosa y su poesía contienen innumerables alusiones a este tema central, que a veces adquiere la forma de una obsesión. En *La última odalisca*, como ejemplo mayor, los cuerpos son "racimos náufragos so-

bre las crestas del Diluvio" y su peso es "fabuloso" porque acumula toda la pesantez de la materia y de los tiempos, todos los siglos. El tiempo no es sólo la pluralidad sino la continuidad, la proliferación del Mal. Por eso el alma, en la estrofa siguiente, también "pesa y se acongoja"; su peso es su pesar y consiste en haber conocido, siendo de esencia espiritual, la "floresta roja y el cuchillo del cirujano": el amor que es tiempo y que es muerte. Ese conocimiento es un "sinsabor arcano".

El alma no es el espíritu: es una de sus chispas, caída en la materia, perdida en los laberintos del tiempo. La salvación del alma no puede consistir en la redención del mundo natural que postula el cristianismo sino en la separación definitiva de la materia y del espíritu. O dicho de otro modo: la aniquilación del cuerpo es la condición del regreso del alma a su origen. Por eso la muerte es una potencia dual. Es enfermedad, descomposición, extinción y renacer: la sucesión de instantes y siglos, la agonía de la "cruel carrera logarítmica"; pero es también la liberación del alma, el fuego que la purifica, el soplo que anula al cuerpo. La muerte material es una multiplicación y pululación de formas, unas atroces y otras encantadoras; su esencia es no tener esencia: es la pluralidad. La muerte que libera es unidad y sólo tiene una forma: es el Ángel, la Amada, la Esposa de ultratumba, Fuen-santa. Es la Muerta. El horror a la muerte y la fascinación por la muerte, que nos parecían una aberración y una contradicción, dejan de ser obsesiones: poseen un sentido, forman el eje de una visión espiritual bastante más coherente que las pobres e inconexas explicaciones de la psicología en uso. López Velarde tiene miedo de morir por-

que, como a Quevedo, "el mundo lo ha hechizado"; y ama a la muerte porque está enamorado de un ser incorruptible: ese espíritu del cual su alma es un fragmento. Sólo el amor de la muerte, que es la Muerta, podrá salvarlo de la corrupción de la vida mortal.

La resurrección de la carne significa, entre otras cosas, la redención del cuerpo. López Velarde creía apasionadamente en ese dogma. Se dirá que no es posible conciliar esta creencia con la idea de que la existencia es el Mal. Es verdad. Repetiré que ni él se preocupó por dar a su obra la forma de un sistema intelectual, ni yo busco en ella ese rigor. Mi intención es distinta: descubrir la filiación y el sentido de su tentativa poética. Ahora bien: ¿creía en la resurrección de la carne o creía que creía? Tal vez *El sueño de los guantes negros*, que es el poema de la resurrección, podría responder a esta pregunta. El núcleo de esa composición, su línea cardinal, no es una respuesta sino una interrogación: "¿conservabas tu carne en cada hueso?" López Velarde se hace la misma pregunta que nosotros. Y no puede contestarla: "el enigma de amor se veló entero..." La respuesta es un misterio indescifrable. No se percibirá el sentido de esta duda terrible si no se sabe qué y quién es Fuensanta en la mitología del poeta.

En un insignificante pero revelador poema de juventud (*El adiós*), López Velarde se llama a sí mismo "el idólatra"; y su ídolo es ella "la blanca y leve mujer". Fuensanta rechaza este endiosamiento y le anuncia que "el cadáver de su amor" desde ese día "presidirá los lutos de su hogar". Así, en el momento en que se aleja en la realidad, Fuensanta se une a él en el trasmundo. En otra

composición de esos años, aún más infeliz (*El campanero*), el poeta declara que su prometida es la muerte. Todo esto son lugares comunes pero la poesía está hecha de lugares comunes que se vuelven imágenes, realidades inauditas. En el caso de López Velarde la realidad sentimental de Fuensanta se transfigura, al correr los años, en realidad metafísica. La transformación es ascendente y va de la novia provinciana al amor imposible y de éste a la Muerta, la "armoniosa elegida de mi sangre". Para que la *idolatría* de la juventud se convierta en la *religión* de la madurez, es menester que pase por los purgatorios del erotismo y de la muerte. Sólo muerta, ya espíritu puro, la amada puede ser realmente Fuensanta. La pregunta de *El sueño de los guantes negros* posee una resonancia equívoca. ¿Fuensanta no acaba de ser espíritu porque el poeta sigue hechizado por el tiempo y sus trampas? ¿Cuál es el significado de esos guantes negros, cuya *prudencia* acentúa aún más su fúnebre erotismo? Son un obstáculo, una prohibición pero ¿qué prohíben: la unión de las almas o la de los cuerpos? Los amantes giran en un circuito eterno —imagen que recuerda un célebre pasaje de la *Divina Comedia*— sin jamás fundirse, sin estar muertos ni vivos del todo, ¿en un paisaje que es del cielo o del infierno? Y ese amor ¿es amor a la vida o a la muerte? No es fácil responder a estas preguntas. Todas ellas se funden en otra: ¿quién es Fuensanta?

En un libro que irrita y seduce a un tiempo, por su riqueza erizada de preguntas e hipótesis, Denis de Rougemont sostiene una idea a primera vista temeraria: "la pasión de amor, glorificada por el mito, fue realmente, en el siglo XII, fecha de su aparición, una *religión*, en el sentido lato del término

y, específicamente, una *herejía cristiana*".⁵ Confieso que, no sin vencer resistencias y reservas, esta idea ha conquistado casi enteramente mi adhesión. La herejía a que se refiere Rougemont es el maniqueísmo de los "catharos". La pasión de amor (o, a la francesa: amor-pasión, algo que no es idéntico ni al amor pasional ni a la pasión erótica) fue el arquetipo de los poetas provenzales y desde entonces no cesa de inspirar a casi todas las obras de imaginación de Occidente, tanto a las más altas como a las más chabacanas. A los trovadores les debemos no sólo la invención de las formas fundamentales del lirismo europeo sino la concepción de "amor cortés", que es el origen de nuestra imagen de la mujer y de la pasión. Rougemont afirma que la metafísica implícita en la retórica de los trovadores no es otra que la del maniqueísmo. En efecto, hacia el siglo xi brotan, en el mismo sitio, estos dos movimientos espirituales. No veo cómo podrían disociarse sin quebrantar la unidad histórica de una civilización.

Sería excesivo extenderse en las semejanzas que el escritor suizo encuentra entre los poemas de los provenzales y las creencias de los "catharos". Me basta con señalar lo más notable: la condenación del matrimonio ("unión de los cuerpos") y la exaltación del amor extraconyugal, que es pasión casta y promesa de reunión más allá de esta vida; la mujer, aliada de Lucifer y tentación perpetua de caer en la materia y reproducirla, es asimismo, como Virgen Madre o Dama de cortesía, el lugar inmaterial de la unión espiritual; el principio femenino, la Dama, es la Imagen de nuestra propia alma

⁵ *L'Amour et l'Occident*, segunda edición, París, 1956.

o, para emplear el vocabulario moderno, la proyección de nuestra psiquis, nuestra Anima. Partícula de Dios caída en el mundo, prisionera de la carne, el alma lucha por desprenderse del cuerpo y volver al espíritu. El alma desea reunirse con su ánima, esto es, consigo misma. Lo que busca el amante en la amada es su *identidad perdida*. El sufismo, que es casi seguramente una de las raíces orientales del "amor cortés", llama Ángel a esa parte gloriosa del alma. En la tradición madzeísta, al tercer día de nuestra muerte, nos sale al encuentro nuestro Ángel, "como *doncella* de belleza resplandeciente, y nos dice: *Yo soy tú mismo*".⁶ Pero si el hombre ha pecado contra su alma, si ha manchado su Imagen, se enfrenta "a una aparición monstruosa o desfigurada, reflejo de su caída".

Esta pequeña digresión responde, así sea indirectamente, a las preguntas que provoca la pregunta de *El sueño de los guantes negros*. Los dos amores de López Velarde corresponden exactamente a la Dama de los pactos provenzales. Ambos amores reales se funden —o más bien: se disuelven— en la figura de la amada muerta y resucitada, "la prisionera del Valle de México". Pero esta Fuensanta ya no es el amor provinciano sino la Imagen de López Velarde. No es un arquetipo en el sentido en que lo fue la Dama para los provenzales o Beatriz para Dante. Imagen de una conciencia dividida, manchada, Fuensanta es todo lo que el poeta quería y no quería ser. Si es la Muerta vencedora de la muerte, también es la que esconde su verdadera identidad en la *prudencia* de unos guantes negros. López Velarde busca su ver-

⁶ Denis de Rougemont: *Comme toi-même*, París, 1961.

dadero ser en su Imagen pero, al encontrarla, no se reconoce en ella. Hay una distancia insalvable entre Fuensanta y él. Esa distancia no es física sino moral. El enigma se aclara si se piensa que esos guantes ocultan una *imperfección*. Y esa imperfección es, precisamente, lo que tienta y seduce al poeta. No es imposible saber en qué consiste esa tentadora imperfección. López Velarde lo descubre desde su juventud, antes de conocer realmente las pasiones carnales. Aquel poema que antes cité (*El adiós*), describe una escena que es una alegoría burlesca: en el momento de la separación, Fuensanta guía al poeta hacia la puerta; lleva en "las manos frágiles" una luz que es "trasunto de Evangelio",

pero apenas llegados al umbral,
suspiro de alma en pena
o soplo del Espíritu del Mal,
un golpe de aire mata la bujía.

La ironía altera la Imagen. Intrusión de la conciencia crítica, al acentuar la realidad física de Fuensanta mina su realidad anímica. La ironía no brota del cuerpo de Fuensanta sino de la conciencia de que tiene cuerpo. La ironía es el demonio, el soplo del espíritu caído. Al contemplar esa imagen de su alma desgarrada, el poeta avanza y retrocede. Ama esa grieta y le repele. Está enamorado de su propia desgarradura. La imperfección de Fuensanta es un reflejo de la pasión fatal que lo tiene prendido, como a Quevedo siglos antes,

al abismo
donde me enamoraba a mí mismo.

¿Abismo de la materia bruta o del espíritu caído? Sobre todo: abismo del amor por sí mismo. Amor que se ignora al ignorar al otro. Por eso, viva o muerta, aquí o en el otro mundo, Fuensanta es inaccesible. Aún si no hubiese sido el reflejo de un alma en lucha consigo misma (como es la de todos nosotros, los modernos), Fuensanta habría sido inaccesible: era una Imagen. Y una Imagen manchada. López Velarde está condenado a perseguirla continuamente y, cada vez que se acerca a ella, a interponer entre su Imagen y su ser la realidad equívoca de unos guantes. Emblema de la prohibición, la ironía de los guantes defiende a López Velarde de sí mismo (¿de la irrealidad de su pasión o de la irrealidad de su alma?). Ése es su drama. El de su primer amor y el del segundo; el de todas las pasiones, el drama de la pasión: amar al amor, a la Imagen, más que a un ser real, presente y mortal. El misterio de los guantes no es un enigma psicológico: es el secreto perdido, encontrado y vuelto a perder de una tradición espiritual. Su pasión no es dramática, como dijo Villaurrutia y se ha repetido después: su drama es la *pasión*.

El dualismo de López Velarde se manifiesta con claridad incisiva en un texto muy citado y poco comprendido: *La derrota de la palabra*. Afirma que su alma es una presencia ajena, aunque inseparable de su persona. Es su mitad femenina, en cierto sentido; y en otro: su porción inmortal. Así, la identifica con su segundo amor: ella, *la sibila incomparable*, es su propia alma, su verdadera identidad. Como las damas provenzales, vive "solitaria en un castillo abrupto". Es una amante cruel: "exige una soledad y un silencio de alcoba.

Yo anhele expulsar de mí cualquiera palabra, cualquiera sílaba que no nazca de la combustión de mis huesos... porque en mi alma convulsa hay una urgencia de danzar la danza religiosa y voluptuosa de un rito asiático. Y la danzante no abatirá sobre mis labios su desnudez ni su frenesí mientras me oiga mascullar una sílaba ociosa." Estas frases se citan siempre como ejemplo de su doctrina literaria. Así es, sólo que su estética es inseparable de su búsqueda vital. Verla como algo aislado, separada de su vida real y espiritual, es mutilarlo. La identificación de alma y amada, constante en López-Velarde, es el rasgo esencial de la concepción del amor entre los provenzales y, a partir de ellos, lo que distingue nuestra idea del amor de las que han tenido otras civilizaciones.

A riesgo de parecer prolijo no tengo más remedio que enumerar algunas de las semejanzas entre la Dama de la tradición y Fuensanta, a través de sus metamorfosis: el nombre secreto o simbólico; la inaccesibilidad (la "princesa desconocida" de Jouffré Rudel, la provinciana que es un perpetuo adiós, la sibila); el obstáculo (matrimonio, enfermedad, separación y, sobre todo, el cuerpo y la conciencia de la caída en el cuerpo: la espada que interponen voluntariamente entre ellos Tristán e Isolda, los guantes negros); la Dama como guía espiritual (Beatriz y toda su descendencia); la unión después de la muerte (desde los provenzales hasta los modernos: la Aurelia de Nerval, la Sofía de Novalis); la confusión entre el lenguaje del amor divino y el humano; la metáfora hermética; los filtros pasionales (cábala, hechicería o simple embriaguez, pérdida del albedrío; todos ellos significan: no soy yo, es otro el que habla

en mí, una fuerza desconocida me mueve); la Amada como Ángel de la muerte, imagen de la liberación del espíritu; el universo imantado por la presencia de la Dama (o sea la correspondencia mágica entre el orden natural y el espiritual); la esterilidad (corolario de la identificación de la existencia con el Mal); el amor casto que no impide la búsqueda del placer carnal (consecuencia de la separación tajante entre materia y espíritu: pederastía de varios poetas provenzales, pasiones ardientes de Dante, juergas de Quevedo y, en López Velarde, la "dualidad funesta: / Ligia, la mártir de pestaña enhiesta / y de Zoraida la grupa bisiesta"); la fidelidad absoluta a la Dama que no se altera inclusive si intervienen otros amoríos (por la misma razón maniquea); el viaje o la peregrinación (búsqueda de la Dama lejana, descensos a los infiernos, viajes al interior de la conciencia, amor a los espacios vacíos, regresos a la infancia y a la casa natal: el arquetipo sería la *Divina Comedia*); en fin: la proyección del yo profundo en la figura de la Amada, la búsqueda de la identidad. La frase con que el Ángel recibe al muerto en la leyenda persa se repite incansablemente a través de toda la poesía europea, a veces de un modo desgarrador, como en el *Madrigal triste* de Baudelaire: en la "noche malsana", la amante, "alma maldita", le dice: *Je suis ton égale, o mon Roi*. Todos estos elementos se funden en la aspiración a la inmortalidad del espíritu —o en su disolución. Pues éste es el misterio de la pasión, el enigma del amor: el Alma que buscamos en este mundo y más allá ¿es la muerte? Alma, amada, muerte: "ya no sé dónde concluyes tú y dónde comienzo yo: somos un mismo nudo de amor".

No afirmo que López Velarde abrazó la religión de una secta del siglo xii. Sería grotesco y apenas vale la pena aclararlo. Además, el amor-pasión es una herejía que no sabe que lo es. Y aún si no lo fuera y las afinidades entre catharismo y *amor cortés* no fuesen sino una coincidencia, es evidente que la obra de nuestro poeta se inserta con naturalidad en la tradición central de la poesía de Occidente. Únicamente a la luz de esa tradición su *zozobra* —la continua oscilación de su alma, siempre a punto de naufragar, siempre milagrosamente suspendida sobre la ola— se revela como lo que es realmente: un conflicto del espíritu y no el movimiento desordenado de una conciencia enferma. La fórmula consagrada: López Velarde es “el poeta del erotismo y de la muerte”, aunque pretende abarcar mucho, realmente no dice nada. Es un lugar común de la psicología moderna. El erotismo, la muerte y el amor ocupan el centro de su poesía porque López Velarde asume, en su vida y en su obra, una tradición espiritual que, desde su origen, se ha inclinado sobre el misterio de las relaciones entre esas tres palabras. Las otras definiciones —poeta de la provincia y poeta del amor sentimental— pecan por el extremo contrario: lo reducen a una particularidad pintoresca o lo convierten en un espíritu ñoño. Provinciano, sentimental, erótico, fúnebre, López Velarde es un poeta del amor, en el sentido casi religioso de la expresión: *la pasión del amor*. Su obra se sitúa en la vía regia de una tradición que se inicia en Provenza y que tiene como centros de irradiación sensible ciertos nombres: Dante y Petrarca, los barrocos españoles y los metafísicos ingleses, los románticos alemanes, Baudelaire y los simbolistas fran-

ceses. Y ese camino de la poesía es también el camino de la pasión; en cada una de sus estaciones nos ha dado una Imagen de la mujer... López Velarde es algo más que un temperamento poético: una tradición.

Nunca se le ocultó que la esterilidad no era el verdadero remedio contra el pecado de la fecundación. Negarse a la propagación del Mal no es hacer el bien y se parece a una deserción. Al oír el golpe repetido de su corazón, siente “la ternura remordida de un padre” que oye “entre sus brazos latir un hijo ciego”. Y en un extraño arrebato, cólera y desesperación, sueña con arrancarlo de su pecho y alzarlo en triunfo a “conocer el día”. Esta evocación del sacrificio azteca resulta insólita, pues ni amaba a nuestro pasado indígena ni lo conocía mucho. Se trata de una verdadera irrupción de un mundo que yacía enterrado en lo más profundo de su ser. La memoria inconsciente del antiguo rito se hace más precisa en la última estrofa del poema. Desde la cumbre —¿montaña o pirámide?— lanzará su corazón a “la hoguera solar”:

Así extirparé el cáncer de mi fatiga dura,
seré impasible por el este y el oeste,
asistiré con una sonrisa depravada
a las ineptitudes de la inepta cultura
y habrá en mi corazón la llama que le preste
el incienso sinfónico de la esfera celeste.

En pocas ocasiones fue López Velarde un poeta violento y nunca lo fue tanto como en este poema. Pero la purificación por el fuego, el regreso a los elementos, no le podía dar la inmortalidad

sino la impasibilidad. Arrojar su corazón a la hoguera era aniquilar el espíritu, disolverlo en la indiferencia cósmica.

La tentación del regreso al caos original no se vuelve a presentar, al menos con esta intensidad, en otros poemas. Una vía más afín se le abre. En un texto en prosa que es uno de los mejores que escribió (*Obra maestra*) dice que su hijo ha de ser una criatura espiritual, una conciencia de su conciencia, perfecta e invulnerable: "existe en la gloria trascendental de que ni sus hombros ni su frente se agobien con las pesas del horror, de la santidad, de la belleza o del asco... Vive en mí como el ángel absoluto, prójimo de la especie humana. Hecho de rectitud, de angustia, de intransigencia, de furor de gozar y abnegación, el hijo que no he tenido es mi verdadera obra maestra." La esterilidad biológica se resuelve en fecundidad espiritual. Su misión es la creación de un hijo, cercano al hombre aunque inhumano: un ángel absoluto. Este párrafo corresponde, casi letra a letra, con las doctrinas de los "catharos" y con la concepción del Ángel de la mística sufí. Identificar al hijo espiritual con la obra, como antes identificó al hijo de carne con el corazón, es "transfigurar la caída en vuelo... juntando a un tiempo la Ascensión y la Asunción".

Los títulos de sus cuatro libros aluden al corazón: *La sangre devota*, *El minuterio*, *El son del corazón* y *Zozobra*. El corazón, como símbolo y realidad, es el sol de su obra y en torno a su luz, o a su sombra, giran los otros elementos de su poesía. Su estética es la "corazonada"; su lenguaje, "el son del corazón"; la amada, "la elegida de su sangre"; el espectáculo del mundo, atrayente y

terrible, le hace decir: "todo me pide sangre"; el corazón de Fuensanta es de "niebla y teología"; su propio corazón —oscurantista, temerario, guadalupano— es un imán, un bosque que habla, una alberca andaluza, un pontífice que todo lo posee, una balanza, un encono de hormigas, un reloj de agonías... Con obsesión de cardíaco repite las palabras asfixia, abrazo, sofocación. Oye en el ruido del mar a la sangre y sus crueles mareas. Aunque muchas de estas expresiones delatan una real angustia fisiológica, sería absurdo reducirlas a una maniaca preocupación por el cuerpo.

El corazón es el tiempo. Reloj de sangre, su tictac contiene la paradoja del instante: ser el punto más alto de la marea temporal, la intensidad extrema del tiempo/y, en el mismo movimiento, su anulación. El instante reconcilia las oposiciones de que está hecha la sucesión temporal (pasado y futuro) en un presente compacto; y esa plenitud es un desgarramiento: al desprenderse del antes, el ahora flota en el vacío, perpetua zozobra, inminencia de caída. La analogía entre instante y corazón abraza también al amor: dilatación y contracción, ascenso y descenso, unión y dispersión: latido sobre el abismo. López Velarde habita el instante porque eligió la pasión del amor. Fue leal a su corazón. Como en el caso de la paternidad sin hijos de carne, esa lealtad se transfigura por la poesía. El tiempo, sin dejar de correr, ha de alcanzarse a sí mismo; el amor, sin cesar de ser vértigo, ha de ser estrella fija. El propósito de su obra es lograr la mutación del instante en tiempo espiritual, del amor volandero en fidelidad hasta la muerte. Sólo en la obra la flecha del instante, que es amor o desamor, "será milagro-

sa, porque seremos tan veloces que alcanzaremos a dispararla y a recibirla en un solo acto..." En el poema el poeta será a un tiempo el flechador, la víctima y la flecha.

Todos los que se han acercado a la poesía de López Velarde destacan la frecuencia de las imágenes de flujo y reflujo, ida y venida: el péndulo, la balanza, el columpio, el trapecio. La sensación de vacío y vértigo generalmente se alía a estas evocaciones. Y la muerte está presente siempre, como fondo del eterno vaivén. Uranga ha visto en esta oscilación la imagen de la contingencia, origen de la "inseguridad" de los mexicanos. Phillips se ciñe a la crítica literaria y en varias páginas de su libro examina con agudeza esta "predilección imaginativa". Villaurrutia reconoce en la figura del trapecio la dualidad que rige al espíritu del poeta. Es el signo de un alma dividida entre contrarios. Es verdad; pero hay que decir algo más: López Velarde no vive su conflicto de una manera pasiva. Su obra no es únicamente la descripción del movimiento contradictorio de su alma: es la tentativa por crearse a sí mismo, la búsqueda de un estado que reconcilie la discordia. Por eso elige el instante y la obra, el amor y la fidelidad: todo junto. El poema transfigura al instante y así lo redime. La imagen del trapecio, cifra del instante, nos enseña la vía de la reconciliación. El trapecio y su "viuda" oscilación contienen dos notas angustiosas: la suspensión en el vacío y la repetición. Son lo inacabado y lo inacabable: la vida humana, nunca fija, nunca estable —hasta que deja de ser vida. El poema no inmoviliza al trapecio pero da sentido a su vaivén mecánico. La

obra es una respuesta doble: a la inmovilidad de la muerte y a la oscilación de la vida.

Hay un poema en el que López Velarde cree encontrar, al fin, el reposo en el movimiento: *El candil*. Lámpara en forma de navío, colgada de una cúpula criolla, fija en mitad del espacio interior del templo, el candil es la transfiguración del trapecio. Y así, se convierte en el emblema de su persona. Símbolo del viaje y el regreso, el candil-barco es también un corazón latiendo en la noche religiosa: "Dios ve su pulso". Metamorfosis del trapecio y su drama cotidiano, del corazón y del instante, el candil es un parpadeo de luz sin más oficio que la adoración:

Oh candil, oh bajel: frente al altar
cumplimos, en dúo recóndito,
un solo mandamiento: venerar.

El símbolo del candil es un ejemplo de la misión que asigna López Velarde a la obra poética. Fuentes es otro. Si el instante es oscilación, el erotismo es vaivén. La amada da sentido y unidad a su experiencia erótica. La Muerta es la estrella fija: tal vez desapareció hace ya miles de años pero su resplandor guía la tortuosa peregrinación, como la custodia del altar rige la navegación del candil. Hay un imán que atrae los elementos contrarios, un centro: el corazón, la concordia. Buscar ese centro fue su destino de poeta. Aunque no lo haya encontrado, nos ha dejado las huellas de su búsqueda: sus poemas. Se nos escapará el sentido de su obra si no reconocemos que es una búsqueda, y a veces un encuentro —no de sí mismo sino de algo que no me atrevo a lla-

mar Dios, verdad de más allá, espíritu, a pesar de que tiene todos esos nombres. Quizás son demasiado vagos y por eso prefiero usar una expresión suya: la "santidad de la persona". Un estado, por más triste o desamparada que sea la condición de la criatura, de reconciliación consigo misma y, simultáneamente, de desprendimiento de sí misma.

Lo opuesto a la insensibilidad que nos propone el erotismo es la contemplación activa. El libertino acaba en la indiferencia o apatía porque principió por sentir indiferencia ante sus semejantes. La tentativa de López Velarde, como hombre y poeta, va en dirección contraria: su obra parte de su interés apasionado por las cosas y los hombres, en particular por todo aquello que la poesía tradicional había juzgado insignificante o trivial. El vínculo que establece entre el mundo y su persona es de índole amorosa: el abrazo, la metáfora cordial. Pero el abrazo es un puente sobre el vacío. Pasado el deslumbramiento del relámpago erótico, al abrazo sucede una contemplación que es, asimismo, comunión con lo que nos rodea, sea la noche o la luz, la naturaleza o el espíritu. Algunos poemas de *Zozobra* y de *El son del corazón* reflejan esta actitud. Esta dirección, tal vez interrumpida por su muerte, no se llegó a desplegar del todo en su creación. No importa: nos dejó varios poemas que apuntan hacia esa zona. Uno de ellos es *Todo*. Empieza por ser una declaración, mitad irónica y mitad exaltada, de su estética, de sus creencias y del sentido de su misión poética. Su voz "sonámbula y picante", es la voz criolla de la canela (admirable definición de su poesía y del lugar que ocupa en la tradición de nuestra lengua: pequeñez inmensa); su tiempo es el instante: vive

en "el cogollo de cada minuto"; las realidades que designan las palabras carne y espíritu le parecen risibles, absurdas: en cambio su fe nunca vacila si dice "yo". Ese yo, humilde y sagrado, cuyo emblema es el candil, es intocable e invulnerable. Por él no reniega de sí mismo ni de sus apetitos; por él su discordia interior se resuelve en la unidad de su persona. Ese yo disperso es asimismo conciencia de la dispersión y de ahí que, "a pesar del moralista que le asedia y sobre la comedia" diaria, sea *santa su persona*. La lealtad al corazón es santidad cuando logramos percibir en sus latidos la armonía de los contrarios. Su persona no vive ensimismada ni "comprometida". En pleno ocio, no tiene más actividad que la imaginación:

Aunque toca al poeta
roerse los codos,
vivo la formidable
vida de todas y de todos.

La simpatía que siente por sus semejantes no debe confundirse con ese querer guiarlos o reformarlos que hoy predicán muchos, con tanta hipocresía como crueldad. Su amor es amor, no pedagogía tiránica. Y es un amor que no se detiene en los hombres. Su persona es santa (en su contradicción y en su caída) porque en ella late "un pontífice" que consagra todo lo que existe. Aunque no sea dueño de nada, su corazón ampara a "la dolorosa Naturaleza y a sus tres reinos..." Y de pronto suspende esta enumeración, abandona el tono de la confianza reflexiva y escribe dos de los versos más hermosos y enigmáticos que se hayan escrito en español durante este siglo. A pesar

de su hermetismo, su sentido espiritual me parece tan evidente que juzgo inútil y temeraria toda explicación. Esas líneas expresan la experiencia de la unidad en la diversidad y oponen al frenesí de la pasión la serenidad de la compasión. No es la indiferencia sino la mirada amorosa de aquel que contempla las diferencias de las criaturas y su final identidad. López Velarde dice que se conmueve:

con la ignorancia de la nieve
y la sabiduría del jacinto.

Delhi, a 4 de agosto de 1963.

EL DESCONOCIDO DE SÍ MISMO

(Fernando Pessoa)

Los poetas no tienen biografía. Su obra es su biografía. Pessoa, que dudó siempre de la realidad de este mundo, aprobaría sin vacilar que fuese directamente a sus poemas, olvidando los incidentes y los accidentes de su existencia terrestre. Nada en su vida es sorprendente —nada, excepto sus poemas. No creo que su "caso", hay que resignarse a emplear esta antipática palabra, los explique; creo que, a la luz de sus poemas, su "caso" deja de serlo. Su secreto, por lo demás, está escrito en su nombre: *Pessoa* quiere decir persona en portugués y viene de *persona*, máscara de los actores romanos. Máscara, personaje de ficción, ninguno: Pessoa. Su historia podría reducirse al tránsito entre la irrealidad de su vida cotidiana y la realidad de sus ficciones. Estas ficciones son los poetas Alberto Caeiro, Alvaro de Campos, Ricardo Reis y, sobre todo, el mismo Fernando Pessoa. Así, no es inútil recordar los hechos más salientes de su vida, a condición de saber que se trata de las huellas de una sombra. El verdadero Pessoa es otro.

Nace en Lisboa, en 1888. Niño, queda huérfano de padre. Su madre vuelve a casarse; en 1896 se traslada, con sus hijos, a Durban, África del Sur, adonde su segundo esposo había sido enviado como cónsul de Portugal. Educación inglesa. Poeta bilingüe, la influencia sajona será constante en su pensamiento y en su obra. En 1905, cuando está a punto de ingresar en la Universidad del Cabo, debe regresar a Portugal. En 1907 abandona la Facultad de Letras de Lisboa e instala una tipografía. Fracaso, palabra que se repetirá con frecuencia en su vida. Trabaja después como "corres-

pondente estrangeiro", es decir, como redactor ambulante de cartas comerciales en inglés y francés, empleo modesto que le dará de comer durante casi toda su vida. Ciertamente, en alguna ocasión se le entreabren, con discreción, las puertas de la carrera universitaria; con el orgullo de los tímidos, rehúsa la oferta. Escribí *discreción* y *orgullo*; quizá debía haber dicho *desgano* y *realismo*: en 1932 aspira al puesto de archivista en una biblioteca y lo rechazan. Pero no hay rebelión en su vida: apenas una modestia parecida al desdén.

Desde su regreso de África no vuelve a salir de Lisboa. Primero vive en una vieja casa, con una tía solterona y una abuela loca; después con otra tía; una temporada con su madre, viuda de nuevo; el resto, en domicilios inciertos. Ve a los amigos en la calle y en el café. Bebedor solitario en tabernas y fondas del barrio viejo. ¿Otros detalles? En 1916 proyecta establecerse como astrólogo. El ocultismo tiene sus riesgos y en una ocasión Pessoa se ve envuelto en un lío, urdido por la policía contra el mago y "satanista" inglés E. A. Crowley-Aleister, de paso por Lisboa en busca de adeptos para su orden místico-erótica. En 1920 se enamora, o cree que se enamora, de una empleada de comercio; la relación no dura mucho: "mi destino", dice en la carta de ruptura, "pertenece a otra Ley, cuya existencia no sospecha usted siquiera..." No se sabe de otros amores. Hay una corriente de homosexualismo doloroso en la *Oda marítima* y en la *Salutación a Whitman*, grandes composiciones que hacen pensar en las que, quince años más tarde, escribiría el García Lorca de *Poeta en Nueva York*. Pero Álvaro de Campos, profesional de la provocación, no es todo

Pessoa. Hay otros poetas en Pessoa. Casto, todas sus pasiones son imaginarias; mejor dicho, su gran vicio es la imaginación. Por eso no se mueve de su silla. Y hay otro Pessoa, que no pertenece ni a la vida de todos los días ni a la literatura: el discípulo, el iniciado. Sobre este Pessoa nada puede ni debe decirse. ¿Revelación, engaño, autoengaño? Todo junto, tal vez. Como el maestro de uno de sus sonetos herméticos, Pessoa *conhece e cala*.

Anglómano, miope, cortés, huidizo, vestido de oscuro, reticente y familiar, cosmopolita que predica el nacionalismo, *investigador solemne de cosas fútiles*, humorista que nunca sonríe y nos hiela la sangre, inventor de otros poetas y destructor de sí mismo, autor de paradojas claras como el agua y, como ella, vertiginosas: *fingir es conocerse*, misterioso que no cultiva el misterio, misterioso como la luna del mediodía, taciturno fantasma del mediodía portugués, ¿quién es Pessoa? Pierre Hourcade, que lo conoció al final de su vida, escribe: "Nunca, al despedirme, me atreví a volver la cara; tenía miedo de verlo desvanecerse, disuelto en el aire." ¿Olvido algo? Murió en 1935, en Lisboa, de un cólico hepático. Dejó dos *plaquettes* de poemas en inglés, un delgado libro de versos portugueses y un baúl lleno de manuscritos. Todavía no se publican todas sus obras.

Su vida pública, de alguna manera hay que llamarla, transcurre en la penumbra. Literatura de las afueras, zona mal alumbrada en la que se mueven —¿conspiradores o lunáticos?— las sombras indecisas de Álvaro de Campos, Ricardo Reis y Fernando Pessoa. Durante un instante, los bruscos

reflectores del escándalo y la polémica los iluminan. Después, la oscuridad de nuevo. El casi-anonimato y la casi-celebridad. Nadie ignora el nombre de Fernando Pessoa pero pocos saben quién es y qué hace. Reputaciones portuguesas, españolas e hispanoamericanas: "Su nombre me suena, ¿es usted periodista o director de cine?" Me imagino que a Pessoa no le desagradaba el equívoco. Más bien lo cultivaba. Temporadas de agitación literaria seguidas por periodos de abulia. Si sus apariciones son aisladas y espasmódicas, golpes de mano para aterrorizar a los cuatro gatos de la literatura oficial, su trabajo solitario es constante. Como todos los grandes perezosos, se pasa la vida haciendo catálogos de obras que nunca escribirá; y según les ocurre también a los abúlicos, cuando son apasionados e imaginativos, para no estallar, para no volverse loco, casi a hurtadillas, al margen de sus grandes proyectos, todos los días escribe un poema, un artículo, una reflexión. Dispersión y tensión. Todo marcado por una misma señal: esos textos fueron escritos por necesidad. Y esto, la fatalidad, es lo que distingue a un escritor auténtico de uno que simplemente tiene talento.

Escribe en inglés sus primeros poemas, entre 1905 y 1908. En aquella época leía a Milton, Shelley, Keats, Poe. Más tarde descubre a Baudelaire y frecuenta a varios "subpoetas portugueses". Insensiblemente vuelve a su lengua materna, aunque nunca dejará de escribir en inglés. Hasta 1912 la influencia de la poesía simbolista y del "saudo-sismo" es preponderante. En ese año publica sus primeras cosas, en la revista *A Águia*, órgano del "renacimiento portugués". Su colaboración consistió en una serie de artículos sobre la poesía

portuguesa. Es muy de Pessoa esto de iniciar su vida de escritor como crítico literario. No menos significativo es el título de uno de sus textos: *Na Floresta do Alheamento*. El tema de la enajenación y de la búsqueda de sí, en el bosque encantado o en la ciudad abstracta, es algo más que un tema: es la sustancia de su obra. En esos años se busca; no tardará en inventarse.

En 1913 conoce a dos jóvenes que serán sus compañeros más seguros en la breve aventura futurista: el pintor Almada Negreira y el poeta Mario de Sá-Carneiro. Otras amistades: Armando Côrtes-Rodrigues, Luis de Montalvor, José Pacheco. Presos aún en el encanto de la poesía "decadente", aquellos muchachos intentan vanamente renovar la corriente simbolista. Pessoa inventa el "paulismo". Y de pronto, a través de Sá-Carneiro, que vive en París y con el que sostiene una correspondencia febril, la revelación de la gran insurrección moderna: Marinetti. La fecundidad del futurismo es innegable, aunque su resplandor se haya oscurecido después por las abdicaciones de su fundador. La repercusión del movimiento fue instantánea acaso porque, más que una revolución, era un motín. Fue la primera chispa, la chispa que hace volar la pólvora. El fuego corrió de un extremo a otro, de Moscú a Lisboa. Tres grandes poetas: Apollinaire, Mayakovski y Pessoa. El año siguiente, 1914, sería para el portugués el año del descubrimiento o, más exactamente, del nacimiento: aparecen Alberto Caeiro y sus discípulos, el futurista Álvaro de Campos y el neoclásico Ricardo Reis.

La irrupción de los heterónimos, acontecimiento interior, prepara el acto público: la explosión de

Orpheu. En abril de 1915 sale el primer número de la revista; en julio, el segundo y último. ¿Poco? Más bien demasiado. El grupo no era homogéneo. El mismo nombre, *Orpheu*, ostenta la huella simbolista. Aún en Sá-Carneiro, a pesar de su violencia, los críticos portugueses advierten la persistencia del "decadentismo". En Pessoa la división es neta: Álvaro de Campos es un futurista integral pero Fernando Pessoa sigue siendo un poeta "paulista". El público recibió la revista con indignación. Los textos de Sá-Carneiro y de Campos provocaron la furia habitual de los periodistas. A los insultos sucedieron las burlas; a las burlas, el silencio. Se cumplió el ciclo. ¿Quedó algo? En el primer número apareció la *Oda triunfal*; en el segundo, la *Oda marítima*. El primero es un poema que, a despecho de sus tics y afectaciones, posee ya el tono directo de *Tabaquería*, la visión del poco peso del hombre frente al peso bruto de la vida social. El segundo es algo más que los fuegos de artificio de la poesía futurista: un gran espíritu delira en voz alta y su grito nunca es animal ni sobrehumano. El poeta no es un "pequeño Dios" sino un ser caído. Los dos poemas recuerdan más a Whitman que a Marinetti, a un Whitman ensimismado y negador. No es esto todo. La contradicción es el sistema, la forma de su coherencia vital: al mismo tiempo que las dos odas, escribe *O Guardador de Rebanhos*, libro póstumo de Alberto Caeiro, los poemas latinizantes de Reis y *Epithalamium* y *Antinous*, "dois poemas inglêses meus, muito indecentes, e portanto impubicáveis em Inglaterra".

La aventura de *Orpheu* se interrumpe bruscamente. Algunos, ante los ataques de los periodistas

y asustados quizá por las intemperancias de Álvaro de Campos, escurren el bulto. Sá-Carneiro, siempre inestable, regresa a París. Un año después se suicida. Nueva tentativa en 1917: el único número de *Portugal Futurista*, dirigida por Almada Negreira, en el que aparece el *Ultimatum* de Álvaro de Campos. Hoy es difícil leer con interés ese chorro de diatribas, aunque algunas guardan aún su saludable virulencia: "D'Annunzio, don Juan en Patmos; Shaw, tumor frío del ibsenismo; Kipling, imperialista de la chatarra..." El episodio de *Orpheu* termina en la dispersión del grupo y en la muerte de uno de sus guías. Habrá que esperar quince años y una nueva generación. Nada de esto es insólito. Lo asombroso es la aparición del grupo, adelante de su tiempo y de su sociedad. ¿Qué se escribía en España y en Hispanoamérica por esos años?

El siguiente periodo es de relativa oscuridad. Pessoa publica dos cuadernos de poesía inglesa, 35 *Sonnets* y *Antinous*, que comentan el *Times* de Londres y el *Glasgow Herald* con mucha cortesía y poco entusiasmo. En 1922 aparece la primera colaboración de Pessoa en *Contemporânea*, una nueva revista literaria: *O Banqueiro Anarquista*. También son de esos años sus veleidades políticas: elogios del nacionalismo y del régimen autoritario. La realidad lo desengaña y lo obliga a desmentirse: en dos ocasiones se enfrenta al poder público, a la Iglesia y a la moral social. La primera para defender a Antonio Botto, autor de *Canções*, poemas de amor uranista. La segunda contra la "Liga de acción de los estudiantes", que perseguía al pensamiento libre con el pretexto de acabar con la llamada "literatura de Sodo-

ma". César es siempre moralista. Alvaro de Campos distribuye una hoja: *Aviso por causa da moral*; Pessoa publica un manifiesto; y el agredido, Raúl Leal, escribe el folleto: *Uma lição de moral aos estudantes de Lisboa e o descaramento da Igreja Católica*. El centro de gravedad se ha desplazado del arte libre a la libertad del arte. La índole de nuestra sociedad es tal que el creador está condenado a la heterodoxia y a la oposición. El artista lúcido no esquivo ese riesgo moral.

En 1924, una nueva revista: *Atena*. Dura sólo cinco números. Nunca segundas partes fueron buenas. En realidad, *Atena* es un puente entre *Orpheu* y los jóvenes de *Presença* (1927). Cada generación escoge, al aparecer, su tradición. El nuevo grupo descubre a Pessoa: al fin ha encontrado interlocutores. Demasiado tarde, como siempre. Poco tiempo después, un año antes de su muerte, ocurre el grotesco incidente del certamen poético de la Secretaría de Propaganda Nacional. El tema, claro está, era un canto a las glorias de la nación y del imperio. Pessoa envía *Mensagem*, poemas que son una interpretación "ocultista" y simbólica de la historia portuguesa. El libro debe haber dejado perplejos a los funcionarios encargados del concurso. Le dieron un premio de "segunda categoría". Fue su última experiencia literaria.

Todo empieza el 8 de marzo de 1914. Pero es mejor transcribir un fragmento de una carta de Pessoa a uno de los muchachos de *Presença*, Adolfo Casais Monteiro: "Por ahí de 1912 me vino la idea de escribir unos poemas de índole pagana. Pergeñé unas cosas en verso irregular (no en el

estilo de Alvaro de Campos) y luego abandoné el intento. Con todo, en la penumbra confusa, entreví un vago retrato de la persona que estaba haciendo aquello (había nacido, sin que yo lo supiera, Ricardo Reis). Año y medio, o dos años después, se me ocurrió tomarle el pelo a Sá-Carneiro —inventar un poeta bucólico, un tanto complicado, y presentarlo, no me acuerdo ya en qué forma, como si fuese un ente real. Pasé unos días en esto sin conseguir nada. Un día, cuando finalmente había desistido —fue el 8 de marzo de 1914— me acerqué a una cómoda alta y, tomando un manojo de papeles, comencé a escribir de pie, como escribo siempre que puedo. Y escribí treinta y tantos poemas seguidos, en una suerte de éxtasis cuya naturaleza no podría definir. Fue el día triunfal de mi vida y nunca tendré otro así. Empecé con un título, *El guardián de rebaños*. Y lo que siguió fue la aparición de alguien en mí, al que inmediatamente llamé Alberto Caeiro. Perdóneme lo absurdo de la frase: en mí apareció mi maestro. Ésa fue la sensación inmediata que tuve. Y tanto fue así que, apenas escritos los treinta poemas, en otro papel escribí, también sin parar, *Lluvia oblicua*, de Fernando Pessoa. Inmediata y enteramente... Fue el regreso de Fernando Pessoa-Alberto Caeiro a Fernando Pessoa a secas. O mejor: fue la reacción de Fernando Pessoa contra su inexistencia como Alberto Caeiro... Aparecido Caeiro, traté luego de descubrirle, inconsciente e instintivamente, unos discípulos. Arranqué de su falso paganismo al Ricardo Reis latente, le descubrí un nombre y lo ajusté a sí mismo, porque a esas alturas ya lo veía. Y de pronto, derivación opuesta de Reis, surgió impetuosamente otro in-

dividuo. De un trazo, sin interrupción ni enmienda, brotó la *Oda triunfal*, de Alvaro de Campos. La oda con ese nombre y el hombre con el nombre que tiene." No sé qué podría agregarse a esta confesión.

La psicología nos ofrece varias explicaciones. El mismo Pessoa, que se interesó en su caso, propone dos o tres. Una crudamente patológica: "probablemente soy un histérico-neurasténico... y esto explica, bien o mal, el origen orgánico de los heterónimos". Yo no diría "bien o mal" sino poco. El defecto de estas hipótesis no consiste en que sean falsas: son incompletas. Un neurótico es un poseído; el que domina sus trastornos: ¿es un enfermo? El neurótico padece sus obsesiones; el creador es su dueño y las transforma. Pessoa cuenta que desde niño vivía entre personajes imaginarios. ("No sé, por supuesto, si ellos son los que no existen o si soy yo el inexistente: en estos casos no debemos ser dogmáticos.") Los heterónimos están rodeados de una masa fluida de semiseres: el barón de Teive; Jean Seul, periodista satírico francés; Bernardo Soares, fantasma del fantasmal Vicente Guedes; Pacheco, mala copia de Campos... No todos son escritores: hay un Mr. Cross, infatigable participante en los concursos de charadas y crucigramas de las revistas inglesas (medio infalible, creía Pessoa, para salir de pobre), Alexander Search y otros. Todo esto —como su soledad, su alcoholismo discreto y tantas otras cosas— nos da luces sobre su carácter pero no nos explica sus poemas, que es lo único que en verdad nos importa.

Lo mismo sucede con la hipótesis "ocultista", a la que Pessoa, demasiado analítico, no acude abier-

tamente pero que no deja de evocar. Sabido es que los espíritus que guían la pluma de los mediums, inclusive si son los de Eurípides o Victor Hugo, revelan una desconcertante torpeza literaria. Otros aventuran que se trata de una "mistificación". El error es doblemente grosero: ni Pessoa es un mentiroso ni su obra es una superchería. Hay algo terriblemente soez en la mente moderna; la gente, que tolera toda suerte de mentiras indignas en la vida real, y toda suerte de realidades indignas, no soporta la existencia de la fábula. Y eso es la obra de Pessoa: una fábula, una ficción. Olvidar que Caeiro, Reis y Campos son creaciones poéticas, es olvidar demasiado. Como toda creación, esos poetas nacieron de un juego. El arte es un juego —y otras cosas. Pero sin juego no hay arte.

La autenticidad de los heterónimos depende de su coherencia poética, de su verosimilitud. Fueron creaciones necesarias, pues de otro modo Pessoa no habría consagrado su vida a vivirlos y crearlos; lo que cuenta ahora no es que hayan sido necesarios para su autor sino si lo son también para nosotros. Pessoa, su primer lector, no dudó de su realidad. Reis y Campos dijeron lo que quizá él nunca habría dicho. Al contradecirlo, lo expresaron; al expresarlo, lo obligaron a inventarse. Escribimos para ser lo que somos o para ser aquello que no somos. En uno o en otro caso, nos buscamos a nosotros mismos. Y si tenemos la suerte de encontrarnos —señal de creación— descubriremos que somos un desconocido. Siempre el otro, siempre él, inseparable, ajeno, con tu cara y la mía, tú siempre conmigo y siempre solo.

Los heterónimos no son antifaces literarios: "Lo

que escribe Fernando Pessoa pertenece a dos categorías de obras, que podríamos llamar ortónimas y heterónimas. No se puede decir que son anónimas o pseudónimas porque de veras no lo son. La obra pseudónima es del autor en su persona, salvo que firma con otro nombre; la heterónima es del autor *fuera* de su persona..." Gérard de Nerval es el pseudónimo de Gérard Labrunie: la misma persona y la misma obra; Caeiro es un heterónimo de Pessoa: imposible confundirlos. Más próximo, el caso de Antonio Machado es también diferente. Abel Martín y Juan de Mairena no son enteramente el poeta Antonio Machado. Son máscaras pero máscaras transparentes: un texto de Machado no es distinto a uno de Mairena. Además, Machado no está poseído por sus ficciones, no son criaturas que lo habitan, lo contradicen o lo niegan. En cambio, Caeiro, Reis y Campos son los héroes de una novela que nunca escribió Pessoa. "Soy un poeta dramático", confía en una carta a J. G. Simões. Sin embargo, la relación entre Pessoa y sus heterónimos no es idéntica a la del dramaturgo o el novelista con sus personajes. No es un inventor de personajes-poetas sino un creador de obras-de-poetas. La diferencia es capital. Como dice Casais Monteiro: "Inventó las biografías para las obras y no las obras para las biografías." Esas obras —y los poemas de Pessoa, escritos frente, por y contra ellas— son su obra poética. Él mismo se convierte en una de las obras de su obra. Y ni siquiera tiene el privilegio de ser el crítico de esa *coterie*: Reis y Campos lo tratan con cierta condescendencia; el barón de Teive no siempre lo saluda; Vicente Guedes, el archivista, se le asemeja tanto que cuando lo encuentra, en una fonda

de barrio, siente un poco de piedad por sí mismo. Es el encantador hechizado, tan totalmente poseído por sus fantasmagorías que se siente mirado por ellas, acaso despreciado, acaso compadecido. Nuestras creaciones nos juzgan.

Alberto Caeiro es mi maestro. Esta afirmación es la piedra de toque de toda su obra. Y podría agregarse que la obra de Caeiro es la única afirmación que hizo Pessoa. Caeiro es el sol y en torno suyo giran Reis, Campos y el mismo Pessoa. En todos ellos hay partículas de negación o de irrealidad: Reis cree en la forma, Campos en la sensación, Pessoa en los símbolos. Caeiro no cree en nada: existe. El sol es la vida henchida de sí; el sol no mira porque todos sus rayos son miradas convertidas en calor y luz; el sol no tiene conciencia de sí porque en él pensar y ser son uno y lo mismo. Caeiro es todo lo que no es Pessoa y, además, todo lo que no puede ser ningún poeta moderno: el hombre reconciliado con la naturaleza. Antes del cristianismo, sí, pero también antes del trabajo y de la historia. Antes de la conciencia. Caeiro niega, por el mero hecho de existir, no solamente la estética simbolista de Pessoa sino todas las estéticas, todos los valores, todas las ideas. ¿No queda nada? Queda todo, limpio ya de los fantasmas y telarañas de la cultura. El mundo existe porque me lo dicen mis sentidos; y al decírmelo, me dicen que yo también existo. Sí, moriré y morirá el mundo, pero morir es vivir. La afirmación de Caeiro anula la muerte; al suprimir a la conciencia, suprime a la nada. No afirma que todo es pues eso sería afirmar una idea; dice que todo

existe. Y aún más: dice que sólo es lo que existe. El resto son ilusiones. Campos se encarga de poner el punto sobre la i: "Mi maestro Caeiro no era pagano; era el paganismo." Yo diría: una idea del paganismo.

Caeiro apenas si frecuentó las escuelas.¹ Al enterarse de que lo llamaban "poeta materialista" quiso saber en qué consistía esa doctrina. Al oír la explicación de Campos, no ocultó su asombro: "¡Es una idea de curas sin religión! ¿Dice usted que dicen que el espacio es infinito? ¿En qué espacio han visto eso?" Ante la estupefacción de su discípulo, Caeiro sostuvo que el espacio es finito: "Lo que no tiene límites no existe..." El otro replicó: "¿Y los números? Después del 34 viene el 35 y luego el 36 y así sucesivamente..." Caeiro se le quedó viendo con piedad: "¡Pero esos son sólo números!" y continuó, *com uma formidável infância*: "¿Acaso hay un número 34 en la realidad?" Otra anécdota: le preguntaron: "¿Está contento consigo mismo?" Y respondió: "No, estoy contento." Caeiro no es un filósofo: es un sabio. Los pensadores tienen ideas; para el sabio vivir y pensar no son actos separados. Por eso es imposible exponer las ideas de Sócrates o Laotsé. No dejaron doctrinas, sino un puñado de anécdotas, enigmas y poemas. Chuangtsé, más fiel que Platón, no pretende comunicarnos una filosofía sino contarnos unas historietas: la filosofía es inseparable del cuento, es el cuento. La doctrina del filósofo incita a la refutación; la vida del sabio es

¹ Nació en Lisboa, en 1889; murió en la misma ciudad, en 1915. Vivió casi toda su vida en la quinta de Ribatejo. Obras: *O Guardador de Rebanhos* (1911-1912); *O Pastor Amoso*; *Poemas Inconjuntos* (1913-1915).

irrefutable. Ningún sabio ha proclamado que la verdad se aprende; lo que han dicho todos, o casi todos, es que lo único que vale la pena de vivir es la experiencia de la verdad. La debilidad de Caeiro no reside en sus ideas (más bien ésta es su fuerza); consiste en la irrealidad de la experiencia que dice encarnar.

Adán en una quinta de la provincia portuguesa, sin mujer, sin hijos y sin creador: sin conciencia, sin trabajo y sin religión. Una sensación entre las sensaciones, un existir entre las existencias. La piedra es piedra y Caeiro es Caeiro, en este instante. Después, cada uno será otra cosa. O la misma cosa. Es igual o es distinto: todo es igual por ser todo diferente. Nombrar es ser. La palabra con que nombra a la piedra no es la piedra pero tiene la misma realidad de la piedra. Caeiro no se propone nombrar a los seres y por eso nunca nos dice si la piedra es un ágata o un guijarro, si el árbol es un pino o una encina. Tampoco pretende establecer relaciones entre las cosas; la palabra *como* no figura en su vocabulario; cada cosa está sumergida en su propia realidad. Si Caeiro habla es porque el hombre es un animal de palabras, como el pájaro es un animal alado. El hombre habla como el río corre o la lluvia cae. El poeta inocente no necesita nombrar las cosas; sus palabras son árboles, nubes, arañas, lagartijas. No esas arañas que veo, sino éstas que digo. Caeiro se asombra ante la idea de que la realidad es inasible: ahí está, frente a nosotros, basta tocarla. Basta hablar.

No sería difícil demostrarle a Caeiro que la realidad nunca está a la mano y que debemos conquistarla (aun a riesgo de que en el acto de la

conquista se nos evapore o se nos convierta en otra cosa: idea, utensilio). El poeta inocente es un mito pero es un mito que funda a la poesía. El poeta real sabe que las palabras y las cosas no son lo mismo y por eso, para restablecer una precaria unidad entre el hombre y el mundo, nombra las cosas con imágenes, ritmos, símbolos y comparaciones. Las palabras no son las cosas: son los puentes que tendemos entre ellas y nosotros. El poeta es la conciencia de las palabras, es decir, la nostalgia de la realidad real de las cosas. Ciertamente, las palabras también fueron cosas antes de ser nombres de cosas. Lo fueron en el mito del poeta inocente, esto es, antes del lenguaje. Las opacas palabras del poeta real evocan el habla de antes del lenguaje, el entrevisto acuerdo paradisiaco. Habla inocente: silencio en el que nada se dice porque todo está dicho, todo está diciéndose. El lenguaje del poeta se alimenta de ese silencio que es habla inocente. Pessoa, poeta real y hombre escéptico, necesitaba inventar a un poeta inocente para justificar su propia poesía. Reis, Campos y Pessoa dicen palabras mortales y fechadas, palabras de perdición y dispersión: son el presentimiento o la nostalgia de la unidad. Las oímos contra el fondo de silencio de esa unidad. No es un azar que Caeiro muera joven, antes de que sus discípulos inicien su obra. Es su fundamento, el silencio que los sustenta.

El más natural y simple de los heterónimos es el menos real. Lo es por exceso de realidad. El hombre, sobre todo el hombre moderno, no es del todo real. No es un ente compacto como la naturaleza o las cosas; la conciencia de sí es su realidad insustancial. Caeiro es una afirmación absoluta

del existir y de ahí que sus palabras nos parezcan verdades de otro tiempo, ese tiempo en el que todo era uno y lo mismo. ¡Presente sensible e intocable: apenas lo nombramos se evapora! La máscara de inocencia que nos muestra Caeiro no es la sabiduría: ser sabio es resignarse a saber que no somos inocentes. Pessoa, que lo sabía, estaba más cerca de la sabiduría.

El otro extremo es Álvaro de Campos.² Caeiro vive en el presente intemporal de los niños y los animales; el futurista Campos en el instante. Para el primero, su aldea es el centro del mundo; el otro, cosmopolita, no tiene centro, desterrado en ese ningún lado que es todas partes. Sin embargo, se parecen: los dos cultivan el verso libre; los dos atropellan el portugués; los dos no eluden los prosaísmos. No creen sino en lo que tocan, son pesimistas, aman la realidad concreta, no aman a sus semejantes, desprecian a las ideas y viven fuera de la historia, uno en la plenitud del ser, otro en su más extrema privación. Caeiro, el poeta inocente, es lo que no podía ser Pessoa; Campos, el *dandy* vagabundo, es lo que hubiera podido ser y no fue. Son las imposibles posibilidades vitales de Pessoa.

El primer poema de Campos posee una origina-

² Nace en Tariva, el 15 de octubre de 1890. La fecha coincide con su horóscopo, dice Pessoa. Estudios de liceo; después, en Glasgow, de ingeniería naval. Ascendencia judaica. Viajes a Oriente. Paraísos artificiales y otros. Partidario de una estética no aristotélica, que ve realizada en tres poetas: Whitman, Caeiro y él mismo. Usaba monóculo. Irascible impasible.

lidad engañosa. La *Oda triunfal* es en apariencia un eco brillante de Whitman y de los futuristas. Apenas se compara este poema con los que, por los mismos años, se escribían en Francia, Rusia y otros países, se advierte la diferencia.³ Whitman creía realmente en el hombre y en las máquinas; mejor dicho, creía que el *hombre natural* no era incompatible con las máquinas. Su panteísmo abarcaba también a la industria. La mayor parte de sus descendientes no incurren en estas ilusiones. Algunos ven en las máquinas juguetes maravillosos. Pienso en Valery Larbaud y en su Barnabooth, que tiene más de un parecido con Alvaro de Campos.⁴ La actitud de Larbaud ante la máquina es epicúrea; la de los futuristas, visionaria. La ven como el agente destructor del falso humanismo y, por supuesto, del *hombre natural*. No se proponen humanizar a la máquina sino construir una nueva especie humana semejante a ella. Una excepción sería Mayakovski y aun él... La *Oda triunfal* no es ni epicúrea ni romántica ni triun-

³ En español no hubo nada semejante hasta la generación de Lorca y Neruda. Había, sí, la prosa del gran Ramón Gómez de la Serna. En México tuvimos un tímido comienzo, sólo un comienzo: Tablada. En 1918 surge realmente la poesía moderna en lengua española. Pero su iniciador, Vicente Huidobro, es un poeta de tono muy distinto.

⁴ Me parece casi imposible que Pessoa no haya conocido el libro de Larbaud. La edición definitiva de Barnabooth es de 1913, año de intensa correspondencia con Sá-Carneiro. Detalle curioso: Larbaud visitó Lisboa en 1926; Gómez de la Serna, que vivía por entonces en esa ciudad, lo presentó con los escritores jóvenes, que le ofrecieron un banquete. En la crónica que consagra a este episodio (*Lettre de Lisbonne*, en *Jaune bleu blanc*) Larbaud habla con elogio de Almada Negreira pero no cita a Pessoa. ¿Se conocieron?

fal: es un canto de rabia y derrota. Y en esto radica su originalidad.

Una fábrica es "un paisaje tropical" poblado de bestias gigantescas y lascivas. Fornicación infinita de ruedas, émbolos y poleas. A medida que el ritmo mecánico se redobla, el paraíso de hierro y electricidad se transforma en sala de tortura. Las máquinas son órganos sexuales de destrucción: Campos quisiera ser triturado por esas hélices furiosas. Esta extraña visión es menos fantástica de lo que parece y no sólo es una obsesión de Campos. Las máquinas son reproducción, simplificación y multiplicación de los procesos vitales. Nos seducen y horripilan porque nos dan la sensación simultánea de la inteligencia y la inconsciencia: todo lo que hacen lo hacen bien pero no saben lo que hacen. ¿No es ésta una imagen del hombre moderno? Pero las máquinas son una cara de la civilización contemporánea. La otra es la promiscuidad social. La *Oda triunfal* termina en un alarido; transformado en bulto, caja, paquete, rueda, Alvaro de Campos pierde el uso de la palabra: silba, chirría, repiquetea, martillea, traquetea, estalla. La palabra de Caeiro evoca la unidad del hombre, la piedra y el insecto; la de Campos, el ruido incoherente de la historia. Panteísmo y panmaquinismo, dos modos de abolir la conciencia.

Tabaquería es el poema de la conciencia recordada. Caeiro se pregunta ¿qué soy?; Campos, ¿quién soy? Desde su cuarto contempla la calle: automóviles, transeúntes, perros, todo real y todo hueco, todo cerca y todo lejos. Enfrente, seguro de sí mismo como un dios, enigmático y sonriente como un dios, frotándose las manos como Dios Padre después de su horrible creación, aparece y

desaparece el Dueño de la Tabacquería. Llega a su caverna-templo-tendejón, Esteve el despreocupado, *sem metafísica*, que habla y come, tiene emociones y opiniones políticas y guarda las fiestas de guardar. Desde su ventana, desde su conciencia, Campos mira a los dos monigotes y, al verlos, se ve a sí mismo. ¿Dónde está la realidad: en mí o en Esteve? El Dueño de la Tabacquería sonríe y no responde. Poeta futurista, Campos comienza por afirmar que la única realidad es la sensación; unos años más tarde se pregunta si él mismo tiene alguna realidad.

Al abolir la conciencia de sí, Caeiro suprime la historia; ahora es la historia la que suprime a Campos. Vida marginal: sus hermanos, si algunos tiene, son las prostitutas, los vagos, el *dandy*, el mendigo, la gentuza de arriba y de abajo. Su rebelión no tiene nada que ver con las ideas de redención o de justicia: *Não: tudo menos ter razão! Tudo menos importar-me com a humanidade! Tudo menos ceder ao humanitarismo!* Campos se rebela también contra la idea de la rebelión. No es una virtud moral, un estado de conciencia —es la conciencia de una sensación: “Ricardo Reis es pagano por convicción; Antonio Mora por inteligencia; yo lo soy por rebelión, esto es, por temperamento.” Su simpatía por los malvivientes está teñida de desprecio, pero ese desprecio lo siente ante todo por sí mismo:

Siento simpatía por toda esa gente,
Sobre todo cuando no merece simpatía.
Sí, yo también soy vago y pedigüeño...
Ser vago y mendigo no es ser vago y mendigo:
Es estar fuera de la jerarquía social...

Es no ser Juez de la Corte Suprema, empleado
fijo, prostituta,
Pobre de solemnidad, obrero explotado,
Enfermo de una enfermedad incurable,
Sediento de justicia o capitán de caballería,
Es no ser, en fin, esos personajes sociales de
los novelistas
Que se hartan de letras porque tienen razón
para llorar sus lágrimas
Y se rebelan contra la vida social porque les
sobra razón para hacerlo...

Su vagancia y mendicidad no dependen de ninguna circunstancia; son irremediables y sin redención. Ser vago así es *ser isolado na alma*. Y más adelante, con esa brutalidad que escandalizaba a Pessoa: *Nem tenho a defesa de poder ter opiões sociais... Sou lúcido. Nada de estéticas com coração: sou lúcido. Merda! Sou lúcido.*

La conciencia del destierro es una nota constante de la poesía moderna, desde hace siglo y medio. Gérard de Nerval se finge príncipe de Aquitania; Alvaro de Campos escoge la máscara del vago. El tránsito es revelador. Trovador o mendigo, ¿qué oculta esa máscara? Nada, quizá. El poeta es la conciencia de su irrealidad histórica. Sólo que si esa conciencia se retira de la historia, la sociedad se abisma en su propia opacidad, se vuelve Esteve o el Dueño de la Tabacquería. No faltará quien diga que la actitud de Campos no es “positiva”. Ante críticas semejantes, Casais Monteiro respondía: “La obra de Pessoa *realmente* es una obra negativa. No sirve de modelo, no enseña ni a gobernar ni a ser gobernado. Sirve exactamente para lo contrario: para indisciplinar los espíritus.”

Campos no se lanza, como Caeiro, a ser todo sino a ser todos y estar en todas partes. La caída en la pluralidad se paga con la pérdida de la identidad. Ricardo Reis escoge la otra posibilidad latente en la poesía de su maestro.⁵ Reis es un ermitaño como Campos es un vagabundo. Su ermita es una filosofía y una forma. La filosofía es una mezcla de estoicismo y epicureísmo. La forma, el epigrama, la oda y la elegía de los poetas neoclásicos. Sólo que el neoclasicismo es una nostalgia, es decir, es un romanticismo que se ignora o que se disfraza. Mientras Campos escribe sus largos monólogos, cada vez más cerca de la introspección que del himno, su amigo Reis pule pequeñas odas sobre el placer, la fuga del tiempo, las rosas de Lidia, la libertad ilusoria del hombre, la vanidad de los dioses. Educado en un colegio de jesuitas, médico de profesión, monárquico, desterrado en el Brasil desde 1919, pagano y escéptico por convicción, latinista por educación, Reis vive fuera del tiempo. Parece, pero no es, un hombre del pasado: ha escogido vivir en una *sagesse* intemporal. Cioran señalaba recientemente que nuestro siglo, que ha inventado tantas cosas, no ha creado la que más falta nos hace. No es extraño así que algunos la busquen en la tradición oriental: taoís-

⁵ Nació en Oporto, en 1887. Es el más mediterráneo de los heterónimos: Caeiro era rubio y de ojos azules; Campos "entre blanco y moreno", alto, flaco, y con un aire internacional; Reis "moreno mate", más cerca del español y portugués meridionales. Las *Odas* no son su única obra. Se sabe que escribió un *Debate estético entre Ricardo Reis y Alvaro de Campos*. Sus notas críticas sobre Caeiro y Campos son un modelo de precisión verbal y de comprensión estética.

mo, budismo zen; en realidad esas doctrinas cumplen la misma función que las filosofías morales del fin del mundo antiguo. El estoicismo de Reis es una manera de no estar en el mundo —sin dejar de estar en él. Sus ideas políticas tienen un sentido semejante: no son un programa sino una negación del estado de cosas contemporáneo. No odia a Cristo ni lo quiere; aborrece al cristianismo aunque, esteta al fin, cuando piensa en Jesús admite que "su sombría forma dolorosa nos trajo algo que faltaba". El verdadero dios de Reis es el Hado y todos, hombres y mitos, estamos sometidos a su imperio.

La forma de Reis es admirable y monótona, como todo lo que es perfección artificiosa. En esos pequeños poemas se percibe, más que la familiaridad con los originales latinos y griegos, una sabia y destilada mixtura del neoclasicismo lusitano y de la *Antología griega* traducida al inglés. La corrección de su lengua inquietaba a Pessoa: "Caeiro escribe mal el portugués; Campos lo hace razonablemente, aunque incurre en cosas como decir 'yo propio' por 'yo mismo'; Reis mejor que yo pero con un purismo que considero exagerado." La exageración sonámbula de Campos se convierte, por un movimiento de contradicción muy natural, en la precisión exagerada de Reis.

Ni la forma ni la filosofía defienden a Reis: defienden a un fantasma. La verdad es que Reis tampoco existe y él lo sabe. Lúcido, con una lucidez más penetrante que la exasperada de Campos, se contempla:

No sé de quién recuerdo mi pasado,
Otro lo fui, ni me conozco

Al sentir con mi alma
Aquella ajena que al sentir recuerdo.
De un día a otro nos desamparamos.
Nada cierto nos une con nosotros,
Somos quien somos y es
Cosa vista por dentro lo que fuimos.

El laberinto en que se pierde Reis es el de sí mismo. La mirada interior del poeta, algo muy distinto a la introspección, lo acerca a Pessoa. Aunque ambos usan metros y formas fijas, no los une el tradicionalismo porque pertenecen a tradiciones diferentes. Los une el sentimiento del tiempo —no como algo que pasa frente a nosotros sino como algo que se vuelve nosotros. Presos en el instante, Caeiro y Campos afirman de un tajo el ser o la ausencia de ser. Reis y Pessoa se pierden en los vericuetos de su pensamiento, se alcanzan en un recodo y, al fundirse con ellos mismos, abrazan una sombra. El poema no es la expresión del ser sino la conmemoración de ese momento de fusión. Monumento vacío: Pessoa edifica un templo a lo desconocido; Reis, más sobrio, escribe un epigrama que es también un epitafio:

La suerte, menos verla,
Niégume todo: estoico sin dureza,
La sentencia grabada del Destino,
Gozarla letra a letra.

Alvaro de Campos citaba una frase de Ricardo Reis: *Odio la mentira porque es una inexactitud*. Estas palabras también podrían aplicarse a Pessoa, a condición de no confundir mentira con imaginación o exactitud con rigidez. La poesía de Reis

es precisa y simple como un dibujo lineal; la de Pessoa, exacta y compleja como la música. Complejo y vario, se mueve en distintas direcciones: la prosa, la poesía en portugués y la poesía en inglés (hay que olvidar, por insignificantes, los poemas franceses). Los escritos en prosa, aún no publicados enteramente, pueden dividirse en dos grandes categorías: los firmados con su nombre y los de sus pseudónimos, principalmente el barón de Teive, aristócrata venido a menos, y Bernardo Soares, “empregado de comercio”. En varios pasajes subraya Pessoa que no son heterónimos: “ambos escriben con un estilo que, bueno o malo, es el mío...” No es indispensable detenerse en los poemas ingleses; su interés es literario y psicológico pero no agregan mucho, me parece, a la poesía inglesa. La obra poética en portugués, desde 1902 hasta 1935, comprende *Mensagem*, la poesía lírica y los poemas dramáticos. Estos últimos, a mi juicio, tienen un valor marginal. Aun si se apartan, queda una obra poética extensa.

Primera diferencia: los heterónimos escriben en una sola dirección y en una sola corriente temporal; Pessoa se bifurca como un delta y cada uno de sus brazos nos ofrece la imagen, las imágenes, de un momento. La poesía lírica se ramifica en *Mensagem*, el *Cancionero* (con los inéditos y dispersos) y los poemas herméticos. Como siempre, la clasificación no corresponde a la realidad. *Cancionero* es un libro simbolista y está impregnado de hermetismo, aunque el poeta no recurra expresamente a las imágenes de la tradición oculta. *Mensagem* es, sobre todo, un libro de heráldica —y la heráldica es una parte de la alquimia. En fin, los poemas herméticos son, por su forma y espíritu, sim-

bolistas; no es necesario ser un "iniciado" para penetrar en ellos ni su comprensión poética exige conocimientos especiales. Esos poemas, como el resto de su obra, piden más bien una comprensión espiritual, la más alta y difícil. Saber que Rimbaud se interesó en la cábala y que identificó poesía y alquimia, es útil y nos acerca a su obra; para penetrarla realmente, sin embargo, nos hace falta algo más y algo menos. Pessoa definía ese algo de este modo: simpatía; intuición; inteligencia; comprensión; y lo más difícil, gracia. Tal vez parezca excesiva esta enumeración. No veo cómo, sin estas cinco condiciones, pueda leerse de veras a Baudelaire, Coleridge o Yeats. En todo caso, las dificultades de la poesía de Pessoa son menores que las de Hölderlin, Nerval, Mallarmé... En todos los poetas de la tradición moderna la poesía es un sistema de símbolos y analogías paralelo al de las ciencias herméticas. Paralelo pero no idéntico: el poema es una constelación de signos dueños de luz propia.

Pessoa concibió *Mensagem* como un ritual; o sea: como un libro esotérico. Si se atiende a la perfección externa, ésta es su obra más completa. Pero es un libro fabricado, con lo cual no quiero decir que sea insincero sino que nació de las especulaciones y no de las intuiciones del poeta. A primera vista es un himno a las glorias de Portugal y una profecía de un nuevo imperio (el Quinto), que no será material sino espiritual; sus dominios se extenderán más allá del espacio y del tiempo históricos (un lector mexicano recuerda inmediatamente la "raza cósmica" de Vasconcelos). El libro es una galería de personajes históricos y legendarios, desplazados de su realidad tradicional

y transformados en alegorías de otra tradición y de otra realidad. Quizá sin plena conciencia de lo que hacía, Pessoa volatiliza la historia de Portugal y, en su lugar, presenta otra, puramente espiritual, que es su negación. El carácter esotérico de *Mensagem* nos prohíbe leerlo como un simple poema patriótico, según desearían algunos críticos oficiales. Hay que agregar que su simbolismo no lo redime. Para que los símbolos lo sean efectivamente es necesario que dejen de simbolizar, que se vuelvan sensibles, criaturas vivas y no emblemas de museo. Como en toda obra en que interviene más la voluntad que la inspiración, pocos son los poemas de *Mensagem* que alcanzan ese estado de gracia que distingue a la poesía de la bella literatura. Pero esos pocos viven en el mismo espacio mágico de los mejores poemas del *Cancionero*, al lado de algunos de los sonetos herméticos. Es imposible definir en qué consiste ese espacio; para mí es el de la poesía propiamente dicha, territorio real, tangible y que otra luz ilumina. No importa que sean pocos. Benn decía: *Nadie, ni los más grandes poetas de nuestro tiempo, ha dejado más de ocho a diez poesías perfectas... ¡Para seis poemas, treinta o cincuenta años de ascetismo, de sufrimiento, de combate!*

El *Cancionero*: mundo de pocos seres y muchas sombras. Falta la mujer, el sol central. Sin mujer, el universo sensible se desvanece, no hay ni tierra firme, ni agua ni encarnación de lo impalpable. Faltan los placeres terribles. Falta la pasión, ese amor que es deseo de un ser único, cualquiera que sea. Hay un vago sentimiento de fraternidad con la naturaleza: árboles, nubes, piedras, todo fugitivo, todo suspendido en un vacío

temporal. Irrealidad de las cosas, reflejo de nuestra irrealidad. Hay negación, cansancio y desconsuelo. En el *Livro de Desassossêgo*, del cual sólo se conocen fragmentos, Pessoa describe su paisaje moral: pertenezco a una generación que nació sin fe en el cristianismo y que dejó de tenerla en todas las otras creencias; no fuimos entusiastas de la igualdad social, de la belleza o del progreso; no buscamos en orientes y occidentes otras formas religiosas ("cada civilización tiene una filiación con la religión que la representa: al perder la nuestra, perdimos todas"); algunos, entre nosotros, se dedicaron a la conquista de lo cotidiano; otros, de mejor estirpe, nos abstuvimos de la cosa pública, nada queriendo y nada deseando; otros se entregaron al culto de la confusión y el ruido: creían vivir cuando se oían, creían amar cuando chocaban contra las exterioridades del amor; y otros *Raza del Fin, límite espiritual de la Hora Muerta*, vivimos en negación, descontento y desconsuelo. Este retrato no es el de Pessoa pero sí es el fondo sobre el que se destaca su figura y con el que a veces se confunde. Límite espiritual de la Hora Muerta: el poeta es un hombre vacío que, en su desamparo, crea un mundo para descubrir su verdadera identidad. Toda la obra de Pessoa es búsqueda de la identidad perdida.

En uno de sus poemas más citados dice que el poeta *es un fingidor que finge tan completamente que llega a fingir que es dolor el dolor que de veras siente*. Al decir la verdad, miente; al mentir, la dice. No estamos ante una estética sino ante un acto de fe. La poesía es la revelación de su irrealidad:

*Entre o luar e a folhagem,
Entre o sossêgo e o arvoredado,
Entre o ser noite e haver aragem
Passa um segredo.
Segue-o minha alma na passagem.*

Ése que pasa, ¿es Pessoa o es otro? La pregunta se repite a lo largo de los años y de los poemas. Ni siquiera sabe si lo que escribe es suyo. Mejor dicho, sabe que, aunque lo sea, no lo es: "¿por qué, engañado, juzgo que es mío lo que es mío?" La búsqueda del yo —perdido y encontrado y vuelto a perder— termina en el asco: "Náusea, voluntad de nada: existir por no morir."

Sólo desde esta perspectiva puede percibirse la significación cabal de los heterónimos. Son una invención literaria y una necesidad psicológica pero son algo más. En cierto modo son lo que hubiera podido o querido ser Pessoa; en otro, más profundo, lo que *no* quiso ser: una personalidad. En el primer movimiento, hacen tabla rasa del idealismo y de las convicciones intelectuales de su autor; en el segundo, muestran que la *sagesse* inocente, la plaza pública y la ermita flosófica son ilusiones. El instante es inhabitable como el futuro; y el estoicismo es un remedio que mata. Y sin embargo, la destrucción del yo, pues eso es lo que son los heterónimos, provoca una fertilidad secreta. El verdadero desierto es el yo y no sólo porque nos encierra en nosotros mismos, y así nos condena a vivir con un fantasma, sino porque marchita todo lo que toca. La experiencia de Pessoa, quizá sin que él mismo se lo propusiera, se inserta en la tradición de los grandes poetas de la era moderna, desde Nerval y los románticos alema-

nes. El yo es un obstáculo, es *el* obstáculo. Por eso es insuficiente cualquier juicio meramente estético sobre su obra. Si es verdad que no todo lo que escribió tiene la misma calidad, todo, o casi todo, está marcado por las huellas de su búsqueda. Su obra es un paso hacia lo desconocido. Una pasión.

El mundo de Pessoa no es ni este mundo ni el otro. La palabra ausencia podría definirlo, si por ausencia se entiende un estado fluido, en el que la presencia se desvanece y la ausencia es anuncio de ¿qué? —momento en que lo presente ya no está y apenas despunta aquello que, tal vez, va a ser. El desierto urbano se cubre de signos: las piedras dicen algo, el viento dice, la ventana iluminada y el árbol solo de la esquina dicen, todo está diciendo algo, no esto que digo sino otra cosa, siempre otra cosa, la misma cosa que nunca se dice. La ausencia no es sólo privación sino presentimiento de una presencia que jamás se muestra enteramente. Poemas herméticos y canciones coinciden: en la ausencia, en la irrealidad que somos, algo está presente. Atónito entre gentes y cosas, el poeta camina por una calle del barrio viejo. Entra en un parque y las hojas se mueven. Están a punto de decir... No, no han dicho nada. Irrealidad del mundo, en la última luz de la tarde. Todo está inmóvil, en espera. El poeta sabe ya que no tiene identidad. Como esas casas, casi doradas, casi reales, como esos árboles suspendidos en la hora, él también zarpa de sí mismo. Y no aparece el otro, el doble, el verdadero Pessoa. Nunca aparecerá: no hay otro. Aparece, se insinúa, lo otro, lo que no tiene nombre, lo que no se dice y que nuestras pobres palabras invocan. ¿Es la poesía? No: la

poesía es lo que queda y nos consuela, la conciencia de la ausencia. Y de nuevo, casi imperceptible, un rumor de algo: Pessoa o la inminencia de lo desconocido.

París, 1961.

LA PALABRA EDIFICANTE

(Luis Cernuda)

En 1961 el *Mercure de France* dedicó un número de homenaje a Pierre Reverdy, muerto hacía poco. Luis Cernuda escribió unas cuantas páginas, preciosas no tanto por lo que nos dicen sobre Reverdy como por lo que, indirectamente, revelan del mismo Cernuda: su identificación de conciencia poética y pureza ética, su gusto por la palabra esencial que contraponía, no siempre con razón, a lo que él llamaba la suntuosidad de la tradición española y francesa. Pero no recuerdo ese artículo a propósito de las afinidades entre el poeta francés y el español —aunque la influencia del primero sobre el segundo merecería un comentario— sino porque aquello que hace tres años escribió Cernuda sobre el destino de los poetas muertos parece hoy pensado y dicho sobre su propia muerte: “¿Qué país sobrelleva a gusto a sus poetas? A sus poetas vivos, quiero decir, pues a los muertos, ya sabemos que no hay país que no adore a los suyos.” España no es una excepción. Nada más natural que las revistas literarias de la península publiquen homenajes al poeta: “puesto que Cernuda ha muerto, viva, pues, Cernuda”; nada más natural también que poetas y críticos, todos a una, cubran con una misma gris capa de elogios la obra de un espíritu que con admirable e inflexible terquedad no cesó nunca de afirmar su *disidencia*. Enterrado el poeta, podemos discurrir sin riesgo sobre su obra y hacerla decir lo que nos parece que debería haber dicho: ahí donde él escribió separación, leeremos unión; Dios donde dijo demonio; patria, no tierra inhóspita; alma, no cuerpo. Y si la “interpretación” resulta imposible, bo-

rraremos las palabras prohibidas —rabia, placer, asco, muchacho, pesadilla, soledad... No quiero decir que todos sus panegiristas pretendan volver blanco lo que fue negro ni que lo hagan con entera mala fe. No se trata de una mentira deliberada sino de una sustitución piadosa. Tal vez sin darse cuenta, movidos por un sincero deseo de justificar su admiración por una obra que su conciencia reprueba, transforman una verdad particular y única —a veces insoportable y repelente, como todo lo que es de verdad fascinante— por una verdad general e inofensiva, aceptable para todos. Gran parte de lo que se ha escrito sobre Cernuda en los últimos meses se podría haber escrito sobre cualquier otro poeta. No ha faltado quien afirme que la muerte lo ha devuelto a su patria (“muerto el perro, se acabó la rabia”). Un crítico, que dice conocer bien su obra y admirarla, no teme escribir: “el poeta tenía un defecto trágico: la incapacidad de reconocer otra clase de amor que el amor romántico; por lo visto el amor conyugal, el paternal, el filial, todos eran para Cernuda puertas cerradas.” Otro hace votos porque el poeta “haya encontrado un mundo donde estén en armonía la realidad y el deseo”. ¿Se ha preguntado ese escritor cómo sería ese paraíso y cuáles sus ángeles y divinidades?

La obra de Cernuda es una exploración de sí mismo; una orgullosa afirmación, al fin de cuentas no desprovista de humildad de su irreductible diferencia. Él mismo lo dijo: “Yo sólo he tratado, como todo hombre, de hallar mi verdad, la mía, que no será mejor ni peor que la de otros sino sólo diferente.” Servir a su memoria no puede consistir en levantarle monumentos que, como to-

dos los monumentos, ocultan al muerto, sino ahondar en esa verdad diferente y enfrentarla a la nuestra. Sólo así su verdad, justamente por ser distinta e inconciliable, puede acercarnos a nuestra propia verdad, ni mejor ni peor que la suya, sólo nuestra. La obra de Cernuda es un camino hacia nosotros mismos. En esto radica su valor moral. Pues aparte de ser un alto poeta —o, más bien: por serlo— Cernuda es uno de los poquísimos moralistas que ha dado España, en el sentido en que Nietzsche es el gran moralista de la Europa moderna y, como él decía, “su primer psicólogo”. La poesía de Cernuda es una crítica de nuestros valores y creencias; en ella destrucción y creación son inseparables, pues aquello que afirma implica la disolución de lo que la sociedad tiene por justo, sagrado o inmutable. Como la de Pessoa, su obra es una subversión y su fecundidad espiritual consiste, precisamente, en que pone a prueba los sistemas de la moral colectiva, tanto los fundados en la autoridad de la tradición como los que nos proponen los reformadores sociales. Su hostilidad ante el cristianismo no es menor que su repugnancia ante las utopías políticas. No digo que sea necesario coincidir con él; digo que, si amamos realmente su poesía, hay que *oír* lo que realmente nos dice. No nos pide una piadosa reconciliación; espera de nosotros lo más difícil: el reconocimiento.

I

No me propongo, en las notas que siguen, recorrer la obra de Cernuda en su totalidad. Escribo sin tener a la mano sus libros más importantes y, fue-

ra de lo que haya dejado en mi memoria un trato de años con sus escritos, no poseo sino unos cuantos poemas en una antología, la tercera edición de *Ocnos y Desolación de la Quimera*. Alguna vez escribí que su creación era semejante al crecimiento de un árbol, por oposición a las construcciones verbales de otros poetas. Esa imagen era justa sólo a medias: los árboles crecen espontánea y fatalmente, pero carecen de conciencia. Un poeta es aquel que tiene conciencia de su fatalidad, quiero decir: aquel que escribe porque no tiene más remedio que hacerlo —y lo sabe. Aquel que es cómplice de su fatalidad —y su juez. En Cernuda espontaneidad y reflexión son inseparables y cada etapa de su obra es una nueva tentativa de expresión y una meditación sobre aquello que expresa. No cesa de avanzar hacia dentro de sí mismo y no cesa de preguntarse si avanza realmente. Así, *La realidad y el deseo* puede verse como una biografía espiritual, sucesión de momentos vividos y reflexión sobre esas experiencias vitales. De ahí su carácter moral.

¿Puede ser poética una biografía? Sólo a condición de que las anécdotas se trasmuten en poemas, es decir, sólo si los hechos y las fechas dejan de ser historia y se vuelven ejemplares. Pero ejemplares no en el sentido didáctico de la palabra sino en el de "acción notable", como cuando decimos: ejemplar único. O sea: mito, argumento ideal y fábula real. Los poetas se sirven de las leyendas para contarnos cosas reales; y con los sucesos reales crean fábulas, ejemplos. Los peligros de una biografía poética son dobles: la confesión no pedida y el consejo no solicitado. Cernuda no siempre evita estos extremos y no es raro que in-

curra en la confidencia y en la moraleja. No importa: lo mejor de su obra vive en ese espacio, real e imaginario, del mito. Un espacio ambiguo como la figura misma que sostiene. Fábula real e historia ideal, *La realidad y el deseo* es el mito del poeta moderno. Un ser distinto, aunque sea su descendiente, del poeta maldito. Se han cerrado las puertas del infierno y al poeta ni siquiera le queda el recurso de Adén o de Etiopía; errante en los cinco continentes, vive siempre en el mismo cuarto, habla con las mismas gentes y su exilio es el de todos. Esto no lo supo Cernuda —estaba demasiado inclinado sobre sí mismo, demasiado abstraído en su propia singularidad— pero su obra es uno de los testimonios más impresionantes de esta situación, verdaderamente única, del hombre moderno: estamos condenados a una soledad promiscua y nuestra prisión es tan grande como el planeta. No hay salida ni entrada. Vamos de lo mismo a lo mismo. Sevilla, Madrid, Toulouse, Glasgow, Londres, Nueva York, México, San Francisco: ¿Cernuda estuvo de veras en esas ciudades?, ¿en dónde están realmente esos sitios?

Todas las edades del hombre aparecen en *La realidad y el deseo*. Todas, excepto la infancia, que sólo es evocada como un mundo perdido y cuyo secreto se ha olvidado. (¿Qué poeta nos dará, no la visión o la nostalgia de la niñez sino la niñez misma, quién tendrá el valor y el genio de hablar como los niños?) El libro de poemas de Cernuda podría dividirse en cuatro partes: la adolescencia, los años de aprendizaje, en los que nos sorprende por su exquisita maestría; la juventud, el gran momento en que descubre a la pasión y se descubre a sí mismo, periodo al que debemos sus blas-

femias más hermosas y sus mejores poemas de amor —amor al amor; la madurez, que se inicia como una contemplación de los poderes terrestres y termina en una meditación sobre las obras humanas; y el final, ya en el límite de la vejez, la mirada más precisa y reflexiva, la voz más real y amarga. Momentos distintos de una misma palabra. En cada uno hay poemas admirables pero yo me quedo con la poesía de juventud (*Los placeres prohibidos, Un río un amor, Donde habite el olvido, Invocaciones*) no porque en esos libros el poeta sea enteramente dueño de sí sino precisamente porque todavía no lo es: instante en que la adivinación aún no se vuelve certidumbre, ni la certidumbre fórmula. Sus primeros poemas me parecen un ejercicio cuya perfección no excluye la afectación, cierto amaneramiento del que nunca se desprendió del todo. Sus libros de madurez rozan un clasicismo de yeso, es decir, un neoclasicismo: hay demasiados dioses y jardines; hay una tendencia a confundir la elocuencia con la dicción y no deja de ser extraño que Cernuda, crítico constante de esa inclinación nuestra por el "tono noble", no la haya advertido en sí mismo. En fin, en sus últimos poemas la reflexión, la explicación y aun el impropio ocupan demasiado espacio y desplazan al canto; el lenguaje no tiene la fluidez del habla sino la sequedad escrita del discurso. Y sin embargo, en todos esos periodos hay poemas que me han iluminado y guiado, poemas a los que vuelvo siempre y que siempre me revelan algo esencial. El secreto de esa fascinación es doble. Estamos ante un hombre que en cada palabra que escribe se da por entero y cuya voz es inseparable de su vida y su muerte; al mismo tiempo, esa palabra

nunca se nos da directamente: entre ella y nosotros está la mirada del poeta, la reflexión que crea la distancia y así permite la verdadera comunicación. La conciencia da profundidad, resonancia espiritual a lo que dice; el pensar despliega un espacio mental que da gravedad a la palabra. La conciencia da unidad a esta obra tan vasta y varia. Poeta fatal, está condenado a decir y a pensar en lo que dice. Por eso, al menos para mí, sus poemas mejores son los de esos años en que dicción espontánea y pensamiento se funden; o los de esos momentos de la madurez en que la pasión, la cólera o el amor le devuelven el antiguo entusiasmo, ahora en un lenguaje más duro y lúcido.

Biografía de un poeta moderno de España, *La realidad y el deseo* es también la biografía de una conciencia poética europea. Porque Cernuda es un poeta europeo, en el sentido en que *no* son europeos Lorca o Machado, Neruda o Borges. (El europeísmo de este último es muy americano: es una de las maneras que tenemos los hispanoamericanos de ser nosotros mismos o, más bien, de inventarnos. Nuestro europeísmo no es un desarraigo ni una vuelta al pasado: es una tentativa por crear un espacio temporal frente a un espacio sin tiempo y, así, encarnar.) Por supuesto, los españoles son europeos pero el genio de España es polémico: pelea consigo mismo y cada vez que arremete contra una parte de sí, arremete contra una parte de Europa. Tal vez el único poeta español que se siente europeo con naturalidad es Jorge Guillén; por eso, también con naturalidad, se siente bien plantado en España. En cambio, Cernuda escogió ser europeo con la misma furia con que otros de sus contemporáneos decidieron ser anda-

lucos, madrileños o catalanes. Su europeísmo es polémico y está teñido de antiespañolismo. El asco por la tierra nativa no es exclusivo de los españoles; es algo constante en la poesía moderna de Europa y América. (Pienso en Pound y en Michaux, en Joyce y en Breton, en Cummings... La lista sería interminable.) Así, Cernuda es antiespañol por dos motivos: por españolismo polémico y por modernidad. Por lo primero, pertenece a la familia de los heterodoxos españoles; por lo segundo, su obra es una lenta reconquista de la herencia europea, una búsqueda de esa corriente central de la que España se ha apartado desde hace mucho. No se trata de influencias —aunque, como todo poeta, haya sufrido varias, casi todas benéficas— sino de una exploración de sí mismo, no ya en sentido psicológico sino de su historia.

Cernuda descubre el espíritu moderno a través del surrealismo. El mismo Cernuda se ha referido varias veces a la seducción que ejerció sobre su sensibilidad la poesía de Reverdy, maestro de los surrealistas y también suyo. Admira en Reverdy el "ascetismo poético" —equivalente, dice, al de Braque— que lo hace construir un poema con el mínimo de materia verbal; pero más que la economía de medios admira su *reticencia*. Esa palabra es una de las claves del estilo de Cernuda. Pocas veces un pensamiento más osado y una pasión más violenta se han servido de expresiones más pudicas. No fue Reverdy el único de los franceses que lo conquistó. En una carta de 1929, escrita desde Madrid, pide a un amigo de Sevilla que le devuelva varios libros (*Les pas perdus* de André Breton, *Le libertinage* y *Le paysan de Paris* de Louis Aragon) y agrega: "Azorín, Valle-Inclán, Ba-

roja: ¿qué me importa toda esa estúpida, inhumana, podrida literatura española?" No se escandalicen los casticistas. En esos mismos años Breton y Aragon encontraban que la literatura francesa era igualmente inhumana y estúpida. Hemos perdido esa hermosa desenvoltura; qué difícil ahora ser insolente, injustamente justo como en 1920.

¿Qué debe Cernuda a los surrealistas? El puente entre la vanguardia francesa y la poesía de nuestra lengua fue, como es sabido, Vicente Huidobro. Después del poeta chileno los contactos se multiplicaron y Cernuda no fue ni el primero ni el único que haya sentido la fascinación del surrealismo. No sería difícil señalar en su poesía y aún en su prosa las huellas de ciertos surrealistas, como Eluard, Crevel y, aunque se trate de un escritor que es su antípoda, el deslumbrante Louis Aragon (primera manera). Pero a diferencia de Neruda, Lorca o Villaurrutia, para Cernuda el surrealismo fue algo más que una lección de estilo, más que una poética o una escuela de asociaciones e imágenes verbales: fue una tentativa de encarnación de la poesía en la vida, una subversión que abarcaba tanto al lenguaje como a las instituciones. Una moral y una pasión. Cernuda fue el primero, y casi el único, que comprendió e hizo suya la verdadera significación del surrealismo como movimiento de liberación —no del verso sino de la conciencia: el último gran sacudimiento espiritual de Occidente. A la conmoción psíquica del surrealismo hay que agregar la revelación de André Gide. Gracias al moralista francés, se acepta a sí mismo; desde entonces su homosexualismo no será ni enfermedad ni pecado sino destino libremente aceptado y vivido. Si Gide

lo reconcilia consigo mismo, el surrealismo le servirá para insertar su rebelión psíquica y vital en una subversión más vasta y total. Los "placeres prohibidos" abren un puente entre este mundo de "códigos y ratas" y el mundo subterráneo del sueño y la inspiración: son la vida terrestre en todo su taciturno esplendor ("miembros de mármol", "flores de hierro", "planetas terrenales") y son también la vida espiritual más alta ("soledades altivas", "libertades memorables"). El fruto que nos ofrecen estas duras libertades es el del misterio, cuyo "sabor ninguna amargura corrompe". La poesía se vuelve activa; el sueño y la palabra echan abajo las "estatuas anónimas": en la gran "hora vengativa, su fulgor puede destruir vuestro mundo". Más tarde Cernuda abandonó las maneras y tics surrealistas, pero su visión esencial, aunque fuese otra su estética, siguió siendo la de su juventud.

El surrealismo es una tradición. Con ese instinto crítico que distingue a los grandes poetas, Cernuda remonta la corriente: Mallarmé, Baudelaire, Nerval. Aunque siempre fue fiel a estos tres poetas, no se detuvo en ellos. Fue a la fuente, al origen de la poesía moderna de Occidente: al romanticismo alemán. Uno de los temas de Cernuda es el del poeta frente al mundo hostil o indiferente de los hombres. Presente desde sus primeros poemas, a partir de *Invocaciones* se despliega con intensidad cada vez más sombría. La figura de Hölderlin y las de sus criaturas son su modelo; pronto esas imágenes se transforman en otra, encantadora y terrible: la del demonio. No un demonio cristiano, repulsivo o aterrador, sino pagano, casi un muchacho. Es su doble. Su presencia será cons-

tante en su obra, aunque cambie con los años y sea cada vez más amarga y sin esperanzas su palabra. En la imagen del doble, siempre reflejo intocable, Cernuda se busca a sí mismo pero también busca al mundo: quiere saber que existe y que los otros existen. Los otros: una raza de hombres distinta de los hombres.

Al lado del diablo, la compañía de los poetas muertos. La lectura de Hölderlin y la de Jean-Paul y Novalis, la de Blake y Coleridge, son algo más que un descubrimiento: un reconocimiento. Cernuda vuelve a los suyos. Esos grandes nombres son para él personas vivas, invisibles pero seguros intercesores. Habla con ellos como si hablase consigo mismo. Son su verdadera familia y sus dioses secretos. Su obra está escrita pensando en ellos; son algo más que un modelo, un ejemplo o una inspiración: una mirada que lo juzga. Tiene que ser digno de ellos. Y la única manera de serlo es afirmar su verdad, ser él mismo. Reaparece de nuevo el tema moral. Pero no será Gide, con su moral psicológica, sino Goethe quien lo guiará en esta nueva etapa. No busca una justificación sino un equilibrio; lo que llamaba el joven Nietzsche "la salud", el perdido secreto del paganismo griego: el pesimismo heroico, creador de la tragedia y la comedia. Muchas veces habló de Grecia, de sus poetas y filósofos, de sus mitos y, sobre todo, de su visión de la hermosura: algo que no es ni físico ni corporal y que tal vez sólo sea un acorde, una medida. En *Ocnos*, al hablar del "conocimiento hermoso" —¿porque conoce a la hermosura o porque todo conocer es hermosura?— dice que la belleza es medida. Y así, por un camino que va de la rebelión surrealista al romanticismo alemán e

inglés y de éstos a los grandes mitos de Occidente, Luis Cernuda recobra su doble herencia de poeta y español: la tradición europea, el saber y el sabor del mediodía mediterráneo. Lo que se inició como pasión polémica y desmesura terminó como reconocimiento de la medida. Una medida, es cierto, en la que no caben otras cosas que también son Occidente. Y entre ellas, dos de las mayores: el cristianismo y la mujer. La "otredad" en sus manifestaciones más totales: el otro mundo y la otra mitad de este mundo. Y sin embargo, Cernuda hace fuerzas de flaqueza y crea un universo en el que no faltan dos elementos esenciales, uno del cristianismo y otro de la mujer: la introspección y el misterio amoroso.

No he hablado de otra influencia que fue capital lo mismo en su poesía que en su crítica, especialmente desde *Las nubes* (1940): la poesía moderna de lengua inglesa. En su juventud amó a Keats y más tarde se sintió atraído por Blake, pero estos nombres, especialmente el segundo, pertenecen a lo que podría llamarse su mitad demoníaca o subversiva: alimentaron a su rebeldía moral. Su interés por Wordsworth, Browning, Yeats y Eliot es de otra índole: no busca en ellos tanto una metafísica como una conciencia estética. El misterio de la creación literaria y el tema del significado último de la poesía —sus relaciones con la verdad, con la historia y con la sociedad— le preocuparon siempre. En las reflexiones de los poetas ingleses encontró, formuladas de manera distinta o semejante a la suya, respuestas a estas preguntas. Una muestra de este interés es el libro que dedicó al pensamiento poético de los líricos ingleses. No creo equivocarme al pensar que T. S.

Eliot fue el escritor vivo que ejerció una influencia más profunda en el Cernuda de la madurez. Repito: influencia estética, no moral ni metafísica: la lectura de Eliot no tuvo las consecuencias liberadoras que tuvo su descubrimiento de Gide. El poeta inglés le hace ver con nuevos ojos la tradición poética y muchos de sus estudios sobre poetas españoles están escritos con esa precisión y objetividad, no exenta de capricho, que es uno de los encantos y peligros del estilo crítico de Eliot. Pero el ejemplo de este poeta no sólo es visible en sus opiniones críticas sino en su creación. Su encuentro con Eliot coincide con un cambio en su estética; consumada la experiencia del surrealismo, no le preocupa buscar nuevas formas sino expresarse. No una norma sino una medida, algo que no podían darle ni los modernos franceses ni los románticos alemanes. Eliot había sentido una necesidad parecida y después de *The Waste Land* su poesía se vierte en moldes cada vez más tradicionales. Yo no sabría decir si esta actitud de regreso, en Cernuda y en Eliot, benefició o dañó a su poesía; por una parte, los empobreció, ya que sorpresa e invención, alas del poema, desaparecen parcialmente de su obra de madurez; por la otra, tal vez sin ese cambio habrían enmudecido o se habrían perdido en una estéril búsqueda, como sucede aun con grandes creadores como Pound y Cummings. Y ya se sabe que no hay nada más monótono que el innovador de profesión. En suma, la poesía y la crítica de Eliot le sirvieron para moderar al romántico que siempre fue.

Cernuda sintió predilección, desde que empezó a escribir, por el poema largo. Para el gusto moderno la poesía es, ante todo, concentración verbal

y por eso el poema largo se enfrenta a una dificultad casi insuperable: reunir extensión y concentración, desarrollo e intensidad, unidad y variedad, sin hacer de la obra una colección de fragmentos y sin incurrir tampoco en el grosero recurso de la amplificación. *Un coup de dès*, concentración verbal máxima en un poco más de doscientas líneas, algunas de una sola palabra, es una muestra, para mí la más alta, de lo que quiero decir. No es el poema breve sino el extenso el que exige el uso de las tijeras; el poeta debe ejercer sin remordimiento su don de eliminación si quiere escribir algo que no sea prolijo, disperso o difuso. La reticencia, el arte de decir aquello que se calla, es el secreto del poema breve; en el largo los silencios no operan como sugestión, no *dicen*, sino que son como las divisiones y subdivisiones del espacio musical. Más que una escritura son una arquitectura. Ya Mallarmé había comparado *Un coup de dès* a una partitura y Eliot ha llamado a una de sus grandes composiciones: *Four Quartets*. A Cernuda ese poema le parecía lo mejor que había escrito Eliot y varias veces discutimos las razones de esta preferencia, pues yo me inclinaba por *The Waste Land* —que, por lo demás, también debe verse como una construcción musical.

Aunque nuestro poeta no aprendió el arte del poema largo en Eliot —antes los había escrito y algunos de ellos se cuentan entre lo más perfecto que hizo— las ideas del escritor inglés aclararon las suyas y modificaron parcialmente sus concepciones. Pero una cosa son las ideas y otra el temperamento de cada uno. Sería inútil buscar en su obra los principios de *armonía*, *contrapunto* o *polifonía* que inspiran a Eliot y Saint-John Perse; y

nada más lejos del “simultaneísmo” de Pound o Apollinaire que el desarrollo linear, semejante al de la música vocal, del poema de Cernuda. La melodía es lírica y Cernuda sólo es, y es bastante, un poeta lírico. Así, la forma más afín a su naturaleza fue el monólogo. Los escribió siempre y aun podría decirse que su obra es un largo monólogo. La poesía inglesa le enseñó a ver cómo la monodía puede volverse sobre sí misma, desdoblarse e interrogarse: le enseñó que el monólogo es siempre un diálogo. En alguno de sus estudios, alude a la lección de Robert Browning; yo añadiría la de Pound, que fue el primero en servirse del monólogo de Browning. (Compárese, por ejemplo, el uso de la interrogación en *Near Perigord* y en los poemas largos del último Cernuda.) Y aquí me parece que debo decir algo sobre un tema que le preocupó y sobre el que escribió páginas de gran penetración: las relaciones entre el lenguaje hablado y el poema.

Cernuda señala que el primero que proclamó el derecho del poeta a emplear “the language really used by men” fue Wordsworth. Aunque no sea del todo exacto que este antecedente constituya el origen del llamado “prosaísmo” de la poesía contemporánea, es bueno distinguir entre esta idea de Wordsworth y la de Herder, que veía en la poesía “el canto del pueblo”. El lenguaje popular, si es que existe realmente y no es una invención del romanticismo alemán, es una supervivencia de la era feudal. Su culto es una nostalgia. Jiménez y Antonio Machado confundieron siempre el “lenguaje popular” con el idioma hablado y de ahí que hayan identificado este último con el canto tradicional. Jiménez pensaba que el “arte

popular" no era sino la imitación tradicional del arte aristocrático; Machado creía que la verdadera aristocracia residía en el pueblo y que el folklore era el arte más refinado. Por más diferentes que nos parezcan estos puntos de vista, ambos revelan una visión nostálgica del pasado. El lenguaje de nuestro tiempo es otro: es el idioma hablado en la gran ciudad y toda la poesía moderna, desde Baudelaire, ha hecho de ese lenguaje el punto de partida de una nueva lírica. Reacción contra la estética de lo exquisito y lo raro que habían puesto de moda los poetas hispanoamericanos, la simplicidad de la llamada poesía popular española no es menos artificial que las complicaciones de los modernistas. Influidos por Jiménez, los poetas de la generación de Cernuda hicieron del romance y la canción sus géneros predilectos. Cernuda nunca cayó en la afectación de lo popular (afectación a la que debemos, de todos modos, algunos de los poemas más seductores de nuestra lírica moderna) y trató de escribir como se habla; o mejor dicho: se propuso como materia prima de la transmutación poética no el lenguaje de los libros sino el de la conversación. No acertó siempre. Con frecuencia su verso es prosaico, en el sentido en que la prosa *escrita* es prosaica, no el habla viva: algo más pensado y construido que dicho. Por las palabras que emplea, casi todas cultas, y por la sintaxis artificiosa, más que "escribir como se habla", a veces Cernuda "habla como un libro". Lo milagroso es que esa escritura se condense de pronto en expresiones centelleantes.

Cernuda vio en Campoamor un antecedente del prosaísmo poético; si lo fuese, sería un antecedente lamentable. No hay que confundir la charla

filosófica de sobremesa con la poesía. La verdad es que el único poeta español moderno que ha usado con *naturalidad* el lenguaje hablado es el olvidado José Moreno Villa. (El único y el primero: *Jacinta la pelirroja* se publicó en 1929.) En realidad, los primeros en utilizar las posibilidades poéticas del lenguaje prosaico fueron, aunque parezca extraño, los modernistas hispanoamericanos: Darío y, sobre todo, Leopoldo Lugones. En los poemas de Campoamor la retórica de fin de siglo se degrada en expresiones que son lugares comunes pseudofilosóficos y así constituye un ejemplo de lo que Breton llama "imagen descendente". Los modernistas enfrentan el idioma coloquial al artístico para producir un choque en el interior del poema, según se ve en *Augurios* de Rubén Darío, o hacen del habla de la urbe la materia prima del poema. Este último procedimiento es el del Lugones del *Lunario sentimental*. Hacia 1915, el mexicano López Velarde aprovechó la lección del poeta argentino y realizó la fusión entre lenguaje literario y hablado. Sería fastidioso mencionar a todos los poetas hispanoamericanos que, después de López Velarde, hacen del prosaísmo un lenguaje poético; será bastante con seis nombres: Borges, Vallejo, Pellicer, Novo, Lezama Lima, Sabines... Lo más curioso es que todo esto no viene de la poesía inglesa sino del maestro de Eliot y Pound: el simbolista Jules Laforgue. El autor de *Complaintes*, no Wordsworth, es el origen de esta tendencia, lo mismo entre los ingleses que entre los hispanoamericanos.

Con frecuencia se dice que Cernuda y, en general, los poetas de su generación, "cierran" un periodo de la poesía española. Confieso que no en-

tiendo lo que se quiere decir con esto. Para que algo se cierre —si no se trata de una extinción definitiva— es menester que algo o alguien abra otra etapa. Los actuales poetas españoles, más allá de toda odiosa comparación, no me parece que hayan iniciado un nuevo movimiento; inclusive diría que, al menos en materia de lenguaje y visión —y eso es lo que cuenta en poesía— se muestran singularmente tímidos. No es un reproche: la segunda generación romántica no fue menos importante que la primera y dio un nombre central: Baudelaire. La novedad no es el único criterio poético. En España ha habido un cambio de tono, no una ruptura. Ese cambio es natural pero no hay que confundirlo con una nueva era. Cernuda no cierra ni abre una época. Su poesía, inconfundible y distinta, forma parte de una tendencia universal que en lengua española se inicia, con cierto retraso, a fines del siglo pasado y que aún no termina. Dentro de ese periodo histórico su generación, en Hispanoamérica y en España, ocupa un lugar central. Y uno de los poetas centrales de esa generación es él, Luis Cernuda. No fue el creador de un lenguaje común ni de un estilo, como lo fueron en su hora Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez o, más cerca, Vicente Huidobro, Pablo Neruda y Federico García Lorca. Y tal vez en esto resida su valor y lo que le dará influencia futura: Cernuda es un poeta solitario y para solitarios.

En una tradición que ha usado y abusado de las palabras, pero que pocas veces ha reflexionado sobre ellas, Cernuda representa la conciencia del lenguaje. Un caso semejante es el de Jorge Guillén, sólo que mientras la poesía de este último

vive, para emplear la jerga de los filósofos, en el ámbito del ser, la de Cernuda es temporal: la existencia humana es su reino. En los dos, más que *reflexión*, hay meditación poética. La primera es una operación extrema y total: la palabra se vuelve sobre sí misma y se niega como significado del mundo, para significar sólo su propia significación y, así, anularse. A la reflexión poética debemos algunos de los textos cardinales de la poesía moderna de Occidente, poemas en los que nuestra historia simultáneamente se asume y se consume: negación de sí misma y de los significados tradicionales, tentativa por fundar otro significado. Los españoles pocas veces han sentido desconfianza ante la palabra, pocas veces han sentido ese vértigo que consiste en ver el lenguaje como *signo de la nulidad*. Para Cernuda la meditación —en el sentido casi médico: cuidar— consiste en inclinarse sobre otro misterio: el de nuestro propio transcurrir. La vida, no el lenguaje. Entre vivir y pensar, la palabra no es abismo sino puente. Meditación: meditación. La palabra expresa la distancia entre lo que soy y lo que estoy siendo; asimismo, es la única manera de trascender esa distancia. Por la palabra mi vida se detiene sin detenerse y se ve a sí misma verse; por ella me alcanzo y me sobrepaso, me contemplo y me cambio en otro —*un otro yo mismo* que se burla de mi miseria y en cuya burla se cifra toda mi redención.

La tensión entre vida ignorante de sí y conciencia de sí se resuelve en palabra transparente. No en un más allá imposible sino aquí, en el instante del poema, pactan realidad y deseo. Y ese abrazo es de tal modo intenso que no sólo evoca la imagen del amor sino la de la muerte: en el pecho del

poeta, "idéntico a un laúd, la muerte, únicamente la muerte, puede hacer resonar la melodía prometida". Pocos poetas modernos, en cualquier lengua, nos dan esta sensación escalofriante de sabernos ante un hombre que *habla de verdad*, efectivamente poseído por la fatalidad y la lucidez de la pasión. Si se pudiese definir en una frase el sitio que ocupa Cernuda en la poesía moderna de nuestro idioma, yo diría que es el poeta que habla no para todos, sino para el cada uno que somos todos. Y nos hiere en el centro de ese cada uno que somos, "que no se llama gloria, fortuna o ambición" sino *la verdad de nosotros mismos*. Para Cernuda la poesía tenía por objeto conocerse a sí mismo pero, con la misma intensidad, fue una tentativa por crear su propia imagen. Biografía poética, *La realidad y el deseo* es algo más: la historia de un espíritu que, al conocerse, se transfigura.

II

Es ya una costumbre decir que Cernuda es un poeta del amor. Es cierto y de este tema brotan todos los otros: soledad, aburrimiento, exaltación del mundo natural, contemplación de las obras humanas... Pero hay que empezar por decir algo que él nunca ocultó: su amor es uranista y no conoció ni habló de otro. En esto no hay equívoco posible; con admirable valentía, si se piensa en lo que son el público y los medios literarios hispano-americanos, escribió muchacho ahí donde otros prefieren usar sustantivos más inciertos. "La verdad de mí mismo", dijo en un poema de juventud, "es la verdad de mi amor verdadero." Su sinceridad

no es gusto por el escándalo ni desafío a la sociedad (es otro su desafío): es un punto de honor intelectual y moral. Además, se corre el riesgo de no comprender el significado de su obra si se omite o se atenúa su homosexualidad, no porque su poesía pueda reducirse a esa pasión —eso sería tan falso como ignorarla— sino porque ella es el punto de partida de su creación poética. Sus tendencias eróticas no explican a su poesía pero sin ellas su obra sería distinta. Su "verdad diferente" lo separa del mundo; y esa misma verdad, en un segundo movimiento, lo lleva a descubrir otra verdad, suya y de todos.

Gide lo animó a llamar las cosas por su nombre; el segundo de los libros de su periodo surrealista tiene por título *Los placeres prohibidos*. No los llama, como hubiera podido esperarse, placeres *malditos*. Si se necesita cierto temple para publicar un libro así en la España de 1930, mayor lucidez se necesita para resistir a la tentación de representar el papel de rebelde-condenado. Esa rebelión es ambigua; aquel que se juzga "maldito" consagra la autoridad divina o social que lo condena: la maldición lo incluye, negativamente, en el orden que viola. Cernuda no se siente maldito: se siente excluido. Y no lo lamenta: devuelve golpe por golpe. La diferencia con un escritor como Genet es reveladora. El reto de Genet al mundo social es más simbólico que real y de ahí que para dar peligrosidad a su gesto haya tenido que ir más allá: elogio del robo y la traición, culto a los criminales. En cambio, ante una sociedad en donde la honra de los maridos todavía reside entre las piernas de las mujeres y en la que el "machismo" es una enfermedad continental, la

franqueza de Cernuda lo exponía a toda clase de riesgos reales, físicos y morales. Por otra parte, Genet está marcado por el cristianismo —un cristianismo negativo; la seña del pecado original es su homosexualidad o, más exactamente, por ella y en ella se le revela la mancha original: todos sus actos y sus obras son un reto y un homenaje de la nada al ser. En Cernuda apenas si aparece la conciencia de la culpa y a los valores del cristianismo opone otros, los suyos, que le parecen los únicos verdaderos. Sería difícil encontrar, en lengua española, un escritor menos cristiano. Genet desemboca en la negación de la negación: los negros que son blancos que son negros que son blancos de su hermosa pieza de teatro. Es lo que llamaba Nietzsche “el nihilismo incompleto”, que no se trasciende ni se asume y se contenta con padecerse a sí mismo. Un cristianismo sin Cristo. La subversión de Cernuda es más simple, radical y sana.

Reconocerse homosexual es aceptarse diferente de los otros. ¿Pero quiénes son los otros? Los otros son el mundo —y el mundo es la propiedad de los otros. En ese mundo se persigue con la misma saña a los amantes heterosexuales, al revolucionario, al negro, al proletario, al burgués expropiado, al poeta solitario, al mendigo, al excéntrico y al santo. Los otros persiguen a todos y a nadie. Son todos y nadie. La salud pública es la enfermedad colectiva santificada por la fuerza. ¿Son reales los otros? Mayoría sin rostro o minoría todopoderosa, son una asamblea de espectros. Mi cuerpo es real, ¿es real el pecado? Las cárceles son reales, ¿lo son también las leyes? Entre el hombre y aquello que toca hay una zona de irrealidad: el

mal. El mundo está construido sobre una negación y las instituciones —religión, familia, propiedad, Estado, patria— son encarnaciones feroces de esa negación universal. Destruir este mundo irreal para que aparezca al fin la verdadera realidad... Cualquier joven —y no sólo un poeta homosexual— puede (y debe) hacerse estas reflexiones. Cernuda se acepta diferente; el pensamiento moderno, especialmente el surrealismo, le muestra que todos somos diferentes. Homosexualismo se vuelve sinónimo de libertad; el instinto no es un impulso ciego: es la crítica hecha acto. Todo, el cuerpo mismo, adquiere una *coloración moral*. En estos años se adhiere al comunismo (1930). Adhesión fugaz porque en esta materia, como en tantas otras, los troyanos son tan obtusos como los tirios. La afirmación de su propia verdad lo hace reconocer la de los demás: “por mi dolor comprendo que otros inmensos sufren...”, dirá años después. Aunque comparte nuestro común destino no nos propone una panacea. Es un poeta, no un reformador. Nos ofrece su “verdad verdadera”, ese amor que es la única libertad que lo exalta, la única libertad por la que muere.

La verdad verdadera, la suya y la de todos, se llama deseo. En una tradición que con poquísimas excepciones —se pueden contar con los dedos, de *La Celestina* y *La lozana andaluza* a Rubén Darío, Valle-Inclán y García Lorca— identifica “placer” con “sensación agradable, contento del ánimo o diversión”, la poesía de Cernuda afirma con violencia la primacía del erotismo. Esa violencia se calma con los años pero el placer ocupará siempre un lugar central en su obra, al lado de su contrario-complementario: la soledad. Son

la pareja que rige su mundo, ese "paisaje de ceniza absorta" que el deseo puebla de cuerpos radiantes, fieras hermosas y lucientes. El destino de la palabra *deseo*, desde Baudelaire hasta Breton, se confunde con el de la poesía. Su significado no es psicológico. Cambiante e idéntico, es energía, voluntad de encarnación del tiempo, apetito vital o ansia de morir: no tiene nombre y los tiene todos. ¿Qué o quién es el que desea lo que deseamos? Aunque asume la forma de la fatalidad, no se cumple sin nuestra libertad y en él se cifra todo nuestro albedrío. No sabemos nada del deseo, excepto que cristaliza en imágenes y que esas imágenes no cesan de hostigarnos hasta que se vuelvan realidades. Apenas las tocamos, se desvanecen. ¿O somos nosotros los que nos desvanecemos? La imaginación es el deseo en movimiento. Es lo inminente, aquello que suscita la Aparición; y es la lejanía que la borra. Con cierta pereza se tiende a ver en los poemas de Cernuda meras variaciones de un viejo lugar común: la realidad acaba por destruir al deseo, nuestra vida es una continua oscilación entre privación y saciedad. A mí me parece que, además, dicen otra cosa, más cierta y terrible: si el deseo es real, la realidad es irreal. El deseo vuelve real lo imaginario, irreal la realidad. El ser entero del hombre es el teatro de esta continua metamorfosis; en su cuerpo y su alma deseo y realidad se interpenetran y se cambian, se unen y separan. El deseo puebla al mundo de imágenes y, simultáneamente, deshabita a la realidad. Nada lo satisface porque vuelve fantasmas a los seres vivos. Se alimenta de sombras o más bien: nuestra realidad humana, nuestra sustancia, tiempo y sangre, alimenta a sus sombras.

Entre deseo y realidad hay un punto de intersección: el amor. El deseo es más vasto que el amor pero el deseo de amor es el más poderoso de los deseos. Sólo en ese desear un ser entre todos los seres el deseo se despliega plenamente. Aquel que conoce el amor no quiere ya otra cosa. El amor revela la realidad al deseo: esa imagen deseada es algo más que un cuerpo que se desvanece: es un alma, una conciencia. Tránsito del objeto erótico a la persona amada. Por el amor, el deseo toca al fin la realidad: el otro existe. Esta revelación casi siempre es dolorosa porque la existencia del otro se nos presenta simultáneamente como un cuerpo que se penetra y como una conciencia impenetrable. El amor es la revelación de la libertad ajena y nada es más difícil que reconocer la libertad de los otros, sobre todo la de una persona que se ama y desea. Y en esto radica la contradicción del amor: el deseo aspira a consumarse mediante la destrucción del objeto deseado; el amor descubre que ese objeto es indestructible... e insustituible. Queda el deseo sin amor o el amor sin deseo. El primero nos condena a la soledad: esos cuerpos intercambiables son irreales; el segundo es inhumano: ¿puede amarse aquello que no se desea?

Cernuda fue muy sensible a esta condición de veras trágica del amor, de todo amor. En sus poemas de juventud la violencia de su pasión choca ciegamente con la existencia inesperada de una conciencia irremediabilmente ajena y ese descubrimiento lo llena de cólera y pena. (Más tarde, en un texto en prosa, alude al "egoísmo" de los amores juveniles.) En los libros de la madurez el tema de la poesía amorosa y mística de Occi-

dente —“la amada en el amado transformada”— aparece con frecuencia. Pero la unión, fin último del amor, sólo puede lograrse si se reconoce que el otro es un ser diferente y libre: si nuestro amor, en lugar de intentar abolir esa diferencia, se convierte en el espacio para que ella se despliegue. La unión amorosa no es identidad (si lo fuese seríamos más que hombres) sino un estado de perpetua movilidad como el juego o, como la música, de perpetuo acordarse. Cernuda siempre afirmó su verdad diferente: ¿vió y reconoció la de los otros? Su obra ofrece una respuesta doble. Como casi todos los seres humanos —al menos, como todos los que aman realmente, que no son tantos— en el momento de la pasión es alternativamente idólatra y adversario de su amor; después, en la hora de la reflexión, comprende con amargura que si no lo amaron como quería fue tal vez porque él mismo no supo querer con total desprendimiento. Para amar deberíamos vencernos a nosotros mismos, suprimir el conflicto entre deseo y amor —sin suprimir ni al uno ni al otro. Difícil unión entre amor contemplativo y amor activo. No sin luchas y vacilaciones Cernuda aspiró a esta unión, la más alta; y esa aspiración señala el sentido de la evolución de su poesía: la violencia del deseo, sin dejar nunca de ser deseo, tiende a transformarse en contemplación de la persona amada. Al escribir esta frase me asalta una duda: ¿puede hablarse de persona amada en el caso de Cernuda? Pienso no sólo en la índole de la pasión homosexual —con su fondo de narcisismo y su dependencia del mundo infantil, que la hace caprichosa, tiránica y vulnerable a la enfermedad de los celos— sino en la turbadora

insistencia del poeta en considerar el amor como una fatalidad casi impersonal.

En un poema de *Como quien espera el alba* (1947) dice: “El amor es lo eterno y no lo amado.” Quince o veinte años antes había dicho lo mismo, con mayor exasperación: “No es el amor quien muere, somos nosotros mismos.” En uno y otro caso afirma la primacía del amor sobre los amantes pero en el poema de juventud el acento está en el morir del hombre y no en la inmortalidad del amor. La diferencia de tono muestra el sentido de su evolución espiritual: en el segundo texto el amor ya no es inmortal sino eterno y el “nosotros” se convierte en “lo amado”. El poeta no participa: ve. Paso del amor activo al contemplativo. Lo notable es que este cambio no altera la visión central: no son los hombres los que se realizan en el amor sino el amor el que se sirve de los hombres para realizarse. La idea del ser humano como “juguete de la pasión” es un tema constante en su poesía. Exaltación del amor y abajamiento de los hombres. Nuestro poco valor procede de nuestra condición mortal: somos cambio y no resistimos a los cambios de la pasión; aspiramos a la eternidad y un instante de amor nos destruye. Privada de su sustento espiritual —el *alma* que le dieron platonicos y cristianos—, la criatura no es una persona sino una momentánea condensación de los poderes inhumanos: juventud, hermosura y otras formas magnéticas en que el tiempo o la energía se manifiestan. La criatura es una Aparición y no hay nada detrás de ella. Cernuda emplea pocas veces las palabras alma o conciencia para hablar de sus amores; tampoco alude siquiera a sus señas particulares, ni a esos atributos que, como se dice

vulgarmente, dan *personalidad* a la gente. En su mundo no reina el rostro, espejo del alma, sino el cuerpo. No se entenderá lo que significa esta palabra para el poeta español si no se advierte que ve en el cuerpo humano la cifra del universo. Un cuerpo joven es un sistema solar, un núcleo de irradiaciones físicas y psíquicas. El cuerpo es surtidor de energía, una fuente de "materia psíquica" o *mana*, sustancia que no es ni espiritual ni física, fuerza que mueve al mundo según los primitivos. Al amar a un cuerpo, no adoramos a una persona sino a una encarnación de esa fuerza cósmica. La poesía amorosa de Cernuda va de la idolatría a la veneración, del sadismo al masoquismo; sufre y goza con esa voluntad de preservar y de destruir lo que amamos en que consiste el conflicto entre deseo y amor —pero ignora al otro. Es una contemplación de *lo amado*, no del amante. Así, en la conciencia ajena no ve sino su propio rostro interrogante. Ésa fue su "verdad verdadera, la verdad de sí mismo". Hay otra verdad; cada vez que amamos, nos perdemos: somos otros. El amor no realiza al yo mismo: abre una posibilidad al yo para que cambie y se *convierta*. En el amor no se cumple el yo sino la persona: el deseo de ser otro. El deseo del ser.

Si el amar es deseo, ninguna ley que no sea la del deseo puede sujetarlo. Para Cernuda el amor es ruptura con el orden social y unión con el mundo natural. Y es ruptura no sólo porque su amor es diferente al de la mayoría sino porque todo amor quebranta las leyes humanas. El homosexualismo no es excepcional; la verdadera excepción es el amor. La pasión de Cernuda —y también su ira, sus blasfemias y sarcasmos— brota de un tron-

co común: desde su nacimiento la poesía de Occidente no ha cesado de proclamar que la pasión de amor, la experiencia más alta para nuestra civilización, es una trasgresión, un crimen social. Las palabras de Melibea, un instante antes de desafiarse de la torre, palabras de caída y perdición pero igualmente de acusación a su padre, pueden repetirlas todos los enamorados. Inclusive en una sociedad como la hindú, que no ha hecho del amor la pasión por excelencia, cuando el dios Krishna encarna y se hace hombre, se enamora; y sus amores son adúlteros. Hay que decirlo una y otra vez: el amor, todo amor, es inmoral. Imaginemos una sociedad distinta a la nuestra y a todas las que ha conocido la historia, una sociedad en la que reinase la más absoluta libertad erótica, el mundo infernal de Sade o el paradisiaco que nos proponen los sexólogos modernos: ahí el amor sería un escándalo mayor que entre nosotros. Pasión natural, revelación del ser en la persona amada, puente entre este mundo y el otro, contemplación de la vida o la muerte: el amor nos abre las puertas de un estado que escapa a las leyes de la razón común y de la moral corriente. No, Cernuda no defendió el derecho de los homosexuales a vivir su vida (ése es un problema de legislación social) sino que exaltó como la experiencia suprema del hombre la pasión de amor. Una pasión que asume esta o aquella forma, siempre diferente y, no obstante, siempre la misma. Amor único a una persona única —aunque esté sujeta al cambio, la enfermedad, la traición y la muerte. Ésta fue la única eternidad que deseó y la única verdad que consideró cierta. No la verdad del hombre: la verdad del amor.

En un mundo arrasado por la crítica de la razón y el viento de la pasión, los llamados valores se vuelven una dispersión de cenizas. ¿Qué sobrevive? Cernuda regresa a la antigua naturaleza y en ella descubre no a Dios sino a la divinidad misma, a la madre de dioses y mitos. El poder del amor no proviene de los hombres, seres débiles, sino de la energía que mueve a todas las cosas. La naturaleza no es ni materia ni espíritu para Cernuda: es movimiento y forma, es apariencia y es soplo invisible, palabra y silencio. Es un lenguaje y más: una música. Sus cambios no tienen finalidad alguna; ignora la moral, el progreso y la historia: como a Dios, le basta con ser. Y del mismo modo que Dios no puede ir más allá de sí porque no tiene límites y contemplarse y reflejarse interminablemente es toda su trascendencia, la naturaleza es un incesante cambio de apariencias y un siempre ser idéntica a sí misma. Un juego sin fin, que nada significa y en el que no podemos encontrar salvación o condenación alguna. Verla jugar con nosotros, jugar con ella, caer con ella y en ella —ése es nuestro destino. En esta visión del mundo hay más de una huella de *La gaya ciencia* y, sobre todo, del pesimismo de Leopardi. Mundo sin creador aunque recorrido por un soplo poético, algo que no sé si podría llamarse ateísmo religioso. Ciertamente, a veces aparece Dios: es el ser con el que habla Cernuda cuando no habla con nadie y que se desvanece silenciosamente como una nube momentánea. Se diría una encarnación de la nada —y a ella vuelve. En cambio, la veneración, en la acepción de respeto por lo santo y lo divino, que le inspiran cielos y montañas, un árbol, un pájaro o el mar, siempre el mar, son cons-

tantes desde su primer libro hasta el último. Es un poeta del amor pero también del mundo natural. Su misterio lo fascinó. Va de la fusión con los elementos a su contemplación, evolución paralela a la de su poesía amorosa. A veces sus paisajes son tiempo detenido y en ellos la luz piensa como en algunos cuadros de Turner; otros están contruidos con la geometría de Poussin, pintor que fue uno de los primeros en redescubrir. Tampoco ante la naturaleza el hombre hace buena figura: juventud y hermosura no lo salvan de su insignificancia. Cernuda no ve en nuestra poca valía un signo de la caída y menos aún el indicio de una salvación futura. La nadería del hombre es sin remisión. Es una burbuja del ser.

La negación de Cernuda se resuelve en exaltación de realidades y valores que nuestro mundo humilla. Su destrucción es creación o, más exactamente, resurrección de poderes ocultos. Frente a la religión y la moral tradicionales y los sucedáneos que nos ofrece la sociedad industrial, afirma la pareja contradictoria deseo-amor; ante la soledad promiscua de las ciudades, la solitaria naturaleza. ¿Cuál es el sitio del hombre? Es demasiado débil para resistir la tensión entre amor y deseo; tampoco es árbol, nube o río. Entre la naturaleza y la pasión, ambas inhumanas, hay nuestra conciencia. Nuestra miseria consiste en ser tiempo; y tiempo que se acaba. Esta carencia es riqueza: por ser tiempo finito somos memoria, entendimiento, voluntad. El hombre recuerda, conoce y obra: penetra en el pasado, el presente y el futuro. Entre sus manos el tiempo es una sustancia maleable; al convertirlo en materia prima de sus actos, pensamientos y obras, el hombre se venga del tiempo.

En la poesía de Cernuda hay tres vías de acceso al tiempo. La primera es lo que él llama el *acorde*, descubrimiento súbito (a través de un paisaje, un cuerpo o una música) de esa paradoja que es *ver* al tiempo detenerse sin cesar de fluir: "instante intemporal... plenitud que, repetida a lo largo de la vida, es siempre la misma... lo más parecido a ella es ese adentrarse por otro cuerpo en el momento del éxtasis." Todos, niños o enamorados, hemos sentido algo semejante; lo que distingue al poeta de los demás es la frecuencia y, más que nada, la conciencia de esos estados y la necesidad de expresarlos. Otro camino, distinto al de la fusión con el instante, es el de la contemplación. Miramos una realidad cualquiera —un grupo de árboles, la sombra que invade un cuarto al anochecer, un montón de piedras al lado del camino— miramos sin fijarnos, hasta que lentamente aquello que vemos se revela como lo nunca visto y, simultáneamente, como lo siempre visto: "mirar, mirar... la naturaleza gusta de ocultarse y hay que sorprenderla mirándola largamente, apasionadamente... mirada y palabra hacen al poeta." ¿Miramos o nos miran las cosas? ¿Y eso que vemos son las cosas o es el tiempo que se condensa en una apariencia y luego la disuelve? En esta experiencia interviene la distancia; el hombre no se funde con la realidad exterior pero su mirada crea entre ella y su conciencia un espacio, propicio a la revelación. Lo que llama Pierre Schneider la mediación. La tercera vía es la visión de las obras humanas y de la obra propia. A partir de *Las nubes* es uno de sus temas centrales y se expresa en dos direcciones principalmente: el doble (personajes del mito, la poesía o la historia) y la medi-

tación sobre las creaciones del arte. Por ella accede al tiempo histórico, humano.

En una nota que precede a la selección de sus poemas en la *Antología* de Gerardo Diego (1930), señala que la única vida que le parece digna de vivirse es la de los seres del mito o de la poesía, como el *Hiperión* de Hölderlin. No debe entenderse esto como un desafío o una salida de tono; siempre pensó que la realidad diaria adolece de irrealidad y que la verdadera realidad es la de la imaginación. Lo que hace irreal la vida cotidiana es el carácter engañoso de la comunicación entre los hombres. El trato humano es un fraude o, al menos, una mentira involuntaria. En el mundo de la imaginación las cosas y los seres son más íntegros y enteros; la palabra no oculta sino revela. En *Dístico español*, uno de sus últimos poemas, la realidad real de España se le vuelve "pertinaz pesadilla: es la tierra de los muertos y en ella todo nace muerto"; a esa España enfrenta otra, imaginaria y sin embargo más real, poblada de "héroes amados en un mundo heroico", ni cerrada ni rencorosa sino "tolerante de lealtad contraria, según la tradición generosa de Cervantes". La España de las novelas de Galdós le enseña que el vivir cotidiano es dramático y que en la existencia más oscura late "la paradoja de estar vivo". Entre todos esos personajes novelescos no es extraño que se reconozca en Salvador Monsalud, el revolucionario "afrancesado" y el enamorado quimérico, que nunca se rinde a la sinrazón que llamamos realidad. ¿Y qué muchacho hispanoamericano no ha querido ser Salvador Monsalud: enamorarse de Genara y de Adriana; pelear contra los "ultras" y también contra el "charlatán que engaña al pue-

blo con su baba argentina"; sentirse desgarrado entre horror y piedad ante el hermano loco y enamorado de la misma mujer, el sonámbulo guerrillero carlista, el fratricida Carlos Garrote; quién no ha deseado encontrar al fin a Soledad, a esa realidad más real y fuerte que todas las pasiones?

¿Con quién habla el poeta cuando conversa con un héroe del mito o la literatura? Cada uno de nosotros lleva dentro un interlocutor secreto. Es nuestro doble y es algo más: nuestro contradictor, nuestro confidente, nuestro juez y único amigo. Aquel que no habla a solas consigo mismo será incapaz de hablar verdaderamente con los otros. Al hablar con las criaturas del mito, Cernuda habla para sí pero de esta manera habla con nosotros. Es un diálogo destinado a provocar indirectamente nuestra respuesta. El instante de la lectura es un ahora en el cual, como en un espejo, el diálogo entre el poeta y su visitante imaginario se desdobra en el del lector con el poeta. El lector se ve en Cernuda que se ve en un fantasma. Y cada uno busca en el personaje imaginario su propia realidad, su verdad. Al lado de los personajes del mito y la poesía, las personas históricas: Góngora, Larra, Tiberio. Rebeldes, seres al margen, desterrados; por la estupidez de sus contemporáneos o por la fatalidad de sus pasiones, son también máscaras, *personae*. Cernuda no se oculta tras ellas; al contrario, por ellas se conoce y ahonda en sí mismo. El viejo artificio literario deja de serlo cuando se convierte en ejercicio de introspección. En el poema dedicado a Luis de Baviera, otra de sus últimas composiciones, el rey está solo en el teatro y escucha la música "fundido con el mito al contemplarlo: la melodía lo ayuda a *conocerse, a ena-*

morarse de lo que él mismo es". Al hablar del rey, Cernuda habla de sí pero no para sí; nos invita a contemplar su mito y repetir su gesto: el autoco-nocimiento por la obra ajena.

Ante El Escorial, un lienzo de Ticiano o la música de Mozart percibe una verdad más vasta que la suya, aunque no contradictoria ni excluyente. En las obras de arte el tiempo se sirve de los hombres para cumplirse. Sólo que es un tiempo concreto, humanizado: una época. La fusión con el instante o la contemplación del transcurrir son experiencias en el tiempo y del tiempo, pero fuera, en cierto modo, de la historia; la visión de la obra de arte es experiencia del tiempo histórico. Por una parte, la obra es lo que se llama comúnmente una expresión histórica, un tiempo fechado; por la otra, es un arquetipo de lo que el hombre puede hacer con su tiempo: transformarlo en piedra, música o palabra, transmutarlo en forma e infundirle sentido. Abrirlo a la comprensión de los otros: volverlo presente. La visión de la obra implica un diálogo, el reconocimiento de una verdad distinta a la nuestra y que, sin embargo, nos concierne directamente. La obra de arte es una presencia del pasado continuamente presente. Por más incompleta y pobre que sea nuestra experiencia, repetimos el gesto del creador y recorremos, en dirección inversa a la del artista, el proceso; vamos de la contemplación de la obra a la comprensión de aquello que la originó: una situación, un tiempo concreto. El diálogo con las obras de arte consiste no sólo en oír lo que dicen sino en recrearlas, en revivirlas como presencias: despertar su presente. Es una repetición creadora. En el caso de Cernuda la experiencia le sirve, además, para comprender

mejor cuál es su misión de poeta. A la ruptura inicial con el orden social sucede, sin renegar de una actitud de rebeldía que sustancialmente será la misma hasta su muerte, la participación en la historia. Y así las creaciones ajenas le dan conciencia de su tarea: la historia no sólo es tiempo que se vive y se muere sino tiempo que se trasmuta en obra o en acto.

Al contemplar esta o aquella creación, Cernuda adivina esa fusión entre la voluntad individual del artista y la voluntad, casi siempre inconsciente, de su tiempo y su mundo. Descubre que no escribe sólo para decir la "verdad de sí mismo"; su verdad verdadera es también la de su lengua y la de su gente. El poeta da voz "a las bocas mudas de los suyos" y así los libera. Los "otros" se han vuelto "los suyos". Pero decir esa verdad no consiste en repetir los lugares comunes del púlpito, la tribuna pública, el Consejo de Ministros o el radio. La verdad de todos no está reñida con la conciencia del solitario ni es menos subversiva que la verdad individual. Esta verdad, que no puede confundirse con las opiniones mayoritarias o minoritarias, está oculta y toca al poeta revelarla, liberarla. El ciclo iniciado en los poemas de juventud se cierra: negación del mundo que llamamos real y afirmación de esa realidad real que revelan el deseo y la imaginación creadora; exaltación de los poderes naturales y reconocimiento de la tarea del hombre sobre la tierra: crear obras, hacer vida del tiempo muerto, dar significado al transcurrir ciego; rechazo de una falsa tradición y descubrimiento de una historia que aún no cesa y en la cual su vida y su obra se insertan como un nuevo acorde. Al final de sus días, Cernuda duda entre

la realidad de su obra y la irrealidad de su vida. Su libro fue su verdadera vida y fue construido hora a hora, como quien levanta una arquitectura. Edificó con tiempo vivo y su palabra fue *piedra de escándalo*. Nos ha dejado, en todos los sentidos, una obra edificante.

Delhi, a 24 de mayo de 1964.

ÍNDICE

EL CARACOL Y LA SIRENA
(RUBÉN DARÍO)

9

EL CAMINO DE LA PASIÓN
(RAMÓN LÓPEZ VELARDE)

67

EL DESCONOCIDO DE SÍ MISMO
(FERNANDO PESSOA)

131

LA PALABRA EDIFICANTE
(LUIS CERNUDA)

165